Hirou

ZEITSCHRIFT

FÜR

BILDENDE KUNST

MIT DEM BEIBLATT KUNSTCHRONIK

NEUE FOLGE

DREIZEHNTER JAHRGANG

LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN
1902

Inhalt des dreizehnten Jahrgangs

Seite

Malerei

Henri Fantin-Latour. Von *Georges Riat*-Paris. Mit 1 Originallithographie und 8 Abbildungen . . . 5
Das Bildnis des Giovanni Bicci de' Medici in den Uffizien. Von *E. Schaeffer*. Mit 2 Abbildungen . 40
Die vlämischen und niederländischen Meister in der Ermitage zu St. Petersburg. Von *Max Rooses*-Antwerpen. Mit 12 Abbildungen 43, 117
Hans Gude's Lebenserinnerungen. Von *G. Göthe*-Stockholm. Mit 1 Radierung und 2 Abbildungen 71
Amor und Psyche. Ein Freskencyklus aus der Schule Raffael's in der Engelsburg zu Rom. Von *E. Steinmann*. Mit 6 Abbildungen 86
Ein vergessener Velazquez. Von Dr. *A. Bredius*-Haag. Mit 1 Abbildung 110
Paul Neuenborn. Von *K. Mayr*. Mit 1 Lithographie und 11 Abbildungen 125
Das gute Regiment, Fresko von Ambrogio Lorenzetti in Siena. Von *Paul Schubring*. Mit 5 Abbildungen 138
Ein Gemälde des Matthias Grünewald. Von *Franz Rieffel*. Mit 2 Abbildungen 205
Französische Meister in der Mesdag'schen Sammlung im Haag. Von *Walter Gensel*. Mit 10 Abbildungen 215
Konrad Witz. Von *G. Dehio*. Mit 1 Farbendruck und 2 Abbildungen 229
Gemälde des XIV. bis XVI. Jahrhunderts in der Sammlung R. v. Kaufmann. Von *Adolf Goldschmidt*. Mit 4 Abbildungen 239
Rudolf von Alt zum neunzigsten Geburtstage. Von *Ludwig Hevesi*. Mit 3 Farbendrucken und 20 Abbildungen 259
Walter Leistikow. Von *Werner Weisbach*. Mit 16 Abbildungen 281
Ein Bildnis von Pietro Luzzi da Feltre. Von *Th. v. Frimmel*. Mit 2 Abbildungen 302

Plastik

Ein Florentiner Tonbildner vom Anfang der Hochrenaissance. Von *Wilhelm Bode*. Mit 4 Abbildungen 1
Ein Meisterwerk des Sperandio im South-Kensington-Museum zu London. Von *Wilhelm Bode*. Mit 2 Abbildungen 77
Disiecta membra. Von *Walter Amelung*-Rom. Mit 20 Abbildungen 150, 171
Max Klinger's Beethoven. Von *Paul Mongré*. Mit 2 Heliogravüren, 1 Photographie und 2 Abbildungen 181
Die Monstranz des Hans Ryssenberg vom Jahre 1474 in der Ermitage zu Petersburg. Von *Richard Hausmann*. Mit 2 Abbildungen 225

Seite

Franz Zelezny, ein Wiener Holzbildner. Von *Ludwig Abels*. Mit 12 Abbildungen 235
Ein neues Buch über Michel Colombe. Von *Wilhelm Bode*. Mit 4 Abbildungen 243
Die Kaiser Wilhelm-Brücke in Braunschweig. Von *G. v. Graevenitz*. Mit 3 Abbildungen 248

Architektur

Die neuentdeckte Pracht-Katakombe von Alexandria. Von *Josef Strzygowski*. Mit 3 Abbildungen . . . 112
Arabisches aus Toledo. Von *G. Barth*. Mit 14 Abbildungen 157

Graphische Künste

Bruno Héroux. Mit 4 Abbildungen 23
Graphische Arbeiten von Hans Skala-München. Mit 2 Abbildungen 74
Zeichnende Künste. Vierte Ausstellung der Berliner Secession. Von *L. Kaemmerer*. Mit 6 Abbildungen 81
Félicien Rops. Von *Rudolf Lothar*-Wien. Mit 5 Abbildungen 146

Allgemeines

Kunst und Leben in England. Von *Hermann Muthesius*-London. Mit 16 Abbildungen 13, 49
Friedrich Lippmann. Zum 6. November 1901. Von *Jaro Springer*. Mit 1 Abbildung 25
Die Ausstellung älterer Kunstwerke in München. Von Dr. *Max J. Friedländer*. Mit 6 Abbildungen 27
Die neuen Erwerbungen der Berliner National-Galerie. Mit 9 Abbildungen 33
Das Pergamon-Museum in Berlin. Von *H. Winnefeld*. Mit 5 Abbildungen 95
Charakter und Schönheit. Betrachtungen über Kunst und Künstler von *J. F. Raffaëlli*. Mit 1 Dreifarbendruck und 9 Abbildungen 101
Die ästhetische Bildung der Kinder. Von *Artur Seemann* 129
Eindrücke von der fünften Ausstellung der Berliner Secession 1902. Von *Ludwig Kaemmerer*. Mit 19 Abbildungen 191
Petrarca's Einfluss auf die Kunst. Von *C. de Mandach*. Mit 4 Abbildungen 212
Die Karlsruher Jubiläums-Ausstellung. Von *Ernst Polaczek*-Strassburg 250
Die Wallace-Sammlung in London. Von *J. P. Richter*. Mit 8 Abbildungen 295

Kunstbeilagen

Seite

Originale Arbeiten

Bruno Héroux, Almêh, Stichradierung . . . . zu 23
H. Fantin-Latour-Paris, Paradies und Peri (Rob. Schumann). Originallithographie . . . . . zu 5
Heinrich Wolff-München, Lesende Frau. Originalradierung . . . . . vor 49
Hans Neumann-München, Am Klavier. Schabkunstblatt . . . . . zu 74
G. von Kempf, Geheimnis. Originalradierung . vor 77
Walter Leistikow, Waldsee. Originalradierung . zu 84
Franz Hein-Karlsruhe, Der Winter. Originallithographie . . . . . nach 124
Paul Neuenborn, Originallithographie . . . . zu 125
Rudolf Jettmar-Wien, Dichtertraum. Originalradierung . . . . . nach 180
Hans von Volkmann-Karlsruhe, Der Frühling. Originallithographie . . . . . vor 205
H. Reifferscheid, An Adalbert Stifter. Radierung vor 253
Fr. Kallmorgen-Berlin, Der Sommer. Originallithographie . . . . . nach 256
G. Erler-Dresden, Ährensammlerin. Schabkunstblatt vor 281
A. Haueisen-Karlsruhe, Der Herbst. Originallithographie . . . . . vor 297
M. Fabian-Berlin, Lithographiertes Bildnis . . nach 304

Künstlerische Reproduktionen

Julius Nordhagen, Sommernacht. Radierung nach einem Gemälde von Professor Hans Gude . zu 71
E. Einschlag, Café Boulevard. Radierung nach E. Degas . . . . . zu 156
W. Woernle, Frauenkopf. Radierung nach einem Gemälde von Hans Makart . . . . . vor 157

Photomechanische Reproduktionen

Hans Thoma, Sehnsucht. Dreifarbendruck nach einem Tempera-Gemälde . . . . . zu 24
Ernst Moritz Geyger-Florenz, Silberner Handspiegel. Heliogravüre . . . . . zu 36
J. F. Raffaëlli-Paris, Die Strasse von Argenteuil in Paris. Dreifarbendruck . . . . . zu 101
Max Klinger, Sitzender Beethoven. Brustbild, Vorderansicht. Photographie . . . . . zu 183
Thronrückwand von Klinger's Beethoven. Heliogravüre . . . . . zu 183
Tantalidengruppe von Klinger's Beethoven. Heliogravüre . . . . . zu 183
Konrad Witz, Die heilige Magdalena und Katharina (Strassburg, Museum). Dreifarbendruck . . zu 229
Rudolf von Alt-Wien, Selbstbildnis. Dreifarbendruck . . . . . zu 259
Rudolf von Alt-Wien, Aquarell von 1843. Dreifarbendruck . . . . . zu 259
Rudolf von Alt-Wien, Bergwand in Gastein. Dreifarbendruck . . . . . zu 259

Abb. 1. Johannesbüste

EIN FLORENTINER THONBILDNER VOM ANFANG DER HOCHRENAISSANCE

Von Wilhelm Bode

Im Florentiner Kunsthandel begegnete man in den letzten Jahrzehnten und begegnet man noch jetzt gelegentlich Thonfigürchen des jugendlichen Johannes, regelmässig in ganzer Figur und sitzend dargestellt, die durch ihre übereinstimmende Bildung der schlanken Formen und des holden Köpfchens, wie durch die sehr verwandte Haltung auf die Hand eines und desselben Künstlers hinweisen. Im Handel pflegten sie — nach der alten Florentiner Sitte, alle unbestimmten Bildwerke der Renaissance, die nicht augenscheinlich der Richtung Michelangelo's angehören, Donatello zuzuschreiben — unter dem Namen dieses heute noch neben Michelangelo gefeiertesten Florentiner Bildhauers zu gehen. Selbst eine im vorigen Jahre in Florenz aufgetauchte beinahe lebensgrosse Johannesbüste, deren Abbild ich hier gebe (Abb. 1), ist wieder von ein paar namhaften Florentiner Kün-

lern als Werk Donatello's bestimmt und dabei auf hunderttausend Francs bewertet worden. Diese Bestimmung brauchen wir, da wir die Abbildung geben, nicht weiter zurückzuweisen. Mit dem charaktervollen, herben Naturalismus Donatello's steht diese Büste in direktem Widerspruch. Dasselbe gilt noch in höherem Grade von den Statuetten des sitzenden Johannes.

Die Mehrzahl dieser Statuetten ist, wie die in der Berliner Sammlung, etwa einen halben Meter hoch, einzelne sind noch kleiner; das einzige grössere (etwa 80 cm hohe) Exemplar ist im Besitz von Stefano Bardini in Florenz und befand sich in seiner Sonderausstellung in der Pariser Weltausstellung des vorigen Jahres. Da es die bedeutendste und feinste unter allen diesen Johannesstatuetten ist, gebe ich eine treffliche Nachbildung davon, neben die ich eine kleine Hochätzung

des Berliner Stückes (Abb. 2) stelle, um zu zeigen, wie ähnlich diese verschiedenen Wiederholungen desselben Motivs unter sich sind. Johannes ist dargestellt als hübscher schlanker Knabe, dem Jünglingsalter nahe, wie er auf schiefrigem Felsen sitzt, das eine Bein herablhängend, das andere hoch gesetzt, und wie er begeistert nach oben blickt, während er einen Arm auf die Brust legt und in der Hand des andern, herabhängenden Armes eine Schale oder eine Schriftrolle hält. Nur das saubere Schafsfell, das er wie einen Rock angezogen hat, und der felsige Boden deuten darauf, dass der Künstler in der wohlgebildeten, anmutigen Knabengestalt den jungen Täufer wiedergeben wollte.

Die übrigen Johannes-Statuetten, deren mir etwa ein Dutzend aus dem Florentiner Kunsthandel und im Privatbesitz bekannt ist, gleichen dieser grösseren Figur der Bardini'schen Sammlung so sehr, dass sie in der Erinnerung wie Wiederholungen derselben erscheinen; bei näherer Vergleichung stellen sich aber nur einige wenige kleine Exemplare als eigentliche Wiederholungen derselben, wohl von dritter Hand oder aus der Werkstatt, heraus; die übrigen weisen innerhalb ihrer grossen Verwandtschaft doch in Haltung, Bewegung und Ausdruck wie in den Nebensachen so starke Abweichungen unter einander auf, dass sie nur als eigenhändige Arbeiten eines und desselben wenig erfindungsreichen Künstlers betrachtet werden können. Die elegante Pose, die gewählten Wendungen im Körper, die Opposition in der Haltung der Arme und Beine, die Freude an den schönen Formen in allen diesen Arbeiten sind lauter Merkmale der Florentiner Hochrenaissance, wie sie uns Heinrich Wölfflin in der »Klassischen Kunst« in seiner klaren, eindringlichen Weise aufgezählt hat. Die befangene Art, wie sie zur Geltung kommen, beweist aber, dass der Künstler den ersten Jahrzehnten des Cinquecento angehört und mit seinen Anfängen wohl noch im Quattrocento stand. Der halb schüchterne, halb pathetische Ausdruck, die schlanken Verhältnisse, die Tracht erinnern noch an den etwa gleichaltrigen Johannes, den Benedetto da Majano 1480 für die Thür der Sala dell'Udienza im Palazzo Vecchio arbeitete. In dem geschmeidigen Fluss der Glieder können diese Figuren wohl kaum ohne den Einfluss des Giovannino von Michelangelo entstanden sein, dem gegenüber sie sich als die jüngeren schon dadurch bekunden, dass Johannes regelmässig sitzend gegeben ist, was Wölfflin als ein Charakteristikum für die Darstellung des Knaben Johannes im Cinquecento nachgewiesen hat. Auch die starke Betonung der Gelenke, die Haarbehandlung, der steinige Boden verraten den Einfluss der Jugendwerke Michelangelo's, neben dem der Künstler freilich oberflächlich und leer erscheint. In der Pose erinnern diese Johannes-Statuetten an den durch die zahlreichen Wiederholungen bekannten jugendlichen Johannes von Raphael; doch da ihnen der visionäre Ausdruck und das Pathos dieser Gestalt ganz abgeht, so ist es nicht wahrscheinlich, dass sie nach dieser berühmten Komposition entstanden sind.

Abb. 2. Johannesstatuette Berlin, Kgl. Museen Nr. 229

Das Streben nach dem Anmutigen, Grazilen in Formenbildung und Bewegung, das sich in diesen Johannes-Statuetten besonders stark ausspricht, ist überhaupt charakteristisch für die Florentiner Plastik aus der Zeit des Überganges vom Quattrocento zum Cinquecento, ehe Michelangelo seinen Stil voll ausbildete und dadurch der Hochrenaissance in Mittelitalien eine neue, ausgeprägte Richtung ab. Andrea Ferrucci und Benedetto da Rovezzano entwickeln diesen graziösen Stil in ihren reichen Dekorationen, und selbst Andrea Sansovino ist er eigentümlich, bis er unter den Einfluss Michelangelo's kam. Leonardo del Tasso's Sebastiansfiguren in San Ambrogio und Santa Maria Maddalena dei Pazzi, die marmorne Sebastiansstatuette des Michele Maini in der Minerva zu Rom, selbst noch der Bacchus des Jacopo Sansovino verraten die gleiche Richtung auf das Gefällige und Graziöse, die auch schon in der Wahl der Motive, namentlich in der Vorliebe für die Darstellung des jugendlichen Johannes und des jungen Sebastian sich bekundet. Zahlreiche Florentiner Statuetten dieser Heiligen, meist in bemaltem Thon, die den gleichen Charakter tragen, aber bei ihrer meist handwerklichen Auffassung auf keine bestimmten Künstler sich zurückführen lassen, sind das lebendige Zeugnis für die Freude, die die Florentiner um die Wende des Jahrhunderts an solchen anmutigen Jünglingsgestalten hatten.

Auch für unsere Johannes-Statuetten weiss ich noch keinen Künstlernamen zu nennen. Sie erinnern wohl an Tasso und sind auch den Jugendwerken des Jacopo Sansovino verwandt, aber doch nicht so stark, dass sie deshalb einem dieser Meister zugeschrieben werden könnten. Für Jacopo, dessen tüchtigste Werke gerade seiner Jugend angehören, sind sie vor allem zu gleichmässig und zu leer; sein, freilich später, sitzender Johannes in den Frari zu Venedig (vergl. Abb. in Wölfflin, Klass. Kunst, S. 259) bietet den besten Anhalt zu einem Vergleich, bei dem sich wohl die meisten zu Gunsten der lieblichen Thonfigur im Bardini'schen Besitz erklären werden, obgleich sie in künstlerischer Qualität hinter Sansovino's Arbeit

JOHANNES-STATUETTE (etwa 80 cm hoch) IM BESITZE VON STEFANO BARDINI IN FLORENZ

zurücksteht. Auch an Giovanni della Robbia kann man bei diesen Figuren nicht denken.

Ausser jenen Statuetten und der eingangs genannten fast lebensgrossen Büste des jungen Johannes, im Besitz der Marchesa Serafini zu Florenz, kann man unserem Meister mit Wahrscheinlichkeit noch ein paar ähnliche Thonstatuetten des hl. Hieronymus zuschreiben, von denen ich die einzige, deren ich mich im öffentlichem Besitz erinnere, nebenstehend wiedergebe: den Hieronymus vor dem Kruzifix knieend und sich kasteiend, im Berliner Museum (Abb. 3). Wie der Künstler das herbe Motiv ganz gemässigt auffasst, wie er den heiligen Dulder als Mann in mittleren Jahren und von schönen vollen Formen bildet, wie er das lockige Haar stilisiert, wie er die grossen Extremitäten wenig durchführt, wie er die Figur stellt und bewegt, wie er den geschichteten Schieferboden bildet, alles das stimmt mit der Eigenart unsres Meisters der Johannes-Statuetten. Auch die tiefbraune Farbe, mit der der gebrannte Thon dieser und ein paar ganz ähnlicher Hieronymus-Figuren, die ich gelegentlich im Handel sah, angestrichen ist, findet sich bei den Johannes-Figürchen, wenn diese nicht — wie es meist der Fall ist — abgewaschen sind und daher die rohe Thonfarbe zeigen. Auch dass die Farbigkeit verschmäht wird, ist ein Zeichen dafür, dass der Künstler dieser Thonfiguren schon dem Anfang der Hochrenaissance angehört.

Abb. 3. Hl. Hieronymus. Berlin, Kgl. Museen Nr. 139

Fantin-Latour. Selbstbildnis. Florenz, Uffizien

HENRI FANTIN-LATOUR

Von Georges Riat in Paris

Huldigung für Berlioz[1])

HENRI Fantin-Latour ist im Jahre 1836 in Grenoble geboren, in jener Stadt, welche sich rühmen kann, einen Stendhal (Henri Beyle) und Berlioz hervorgebracht zu haben. Seine Mutter war eine Russin; sein Vater, Theodor Fantin-Latour, von Metz gebürtig, liess sich in der Hauptstadt der Dauphiné nieder und schuf hier eine ganze Anzahl von Bildnissen, religiösen Gemälden und Pastellen, die ihm ein ehrenvolles Ansehen verschafften.

Der Sohn kam zu rechter Stunde nach Paris, um sich dem Studium der Malerei zu widmen, nach der es ihn besonders drängte. Er trat bei Lecocq de Boisbeaudrand an der Ecole des beaux-arts ein und später in das Atelier von Courbet. Das war 1863. Lecocq de Boisbeaudrand war kein grosser Meister und doch ein hervorragender Lehrer. André Michel, der Konservator des Louvre, hat erst im vorigen Jahre, als er die Centenalausstellung in der Gazette des beaux-arts besprach, auf den grossen Einfluss hingewiesen, den dieser bescheidene Mann auf die Entwickelung der französischen Kunst unseres Jahrhunderts durch seine Fähigkeit, die besonderen Talente jedes seiner Schüler auszubilden, genommen hat.

Zwischen der gesunden Disciplin dieses Lehrers und dem ungestümen Einfluss Courbet's genoss aber unser junger Künstler noch einen anderen Unterricht, nämlich den der alten Meister im Louvre; dort hat er in jenen Jahren die Fülle von Kopien ausgeführt, welche noch heute sein Atelier mit feierlichem Ernste zieren. In diesem Studium der Alten, in diesem

1) Copyright 1900 by Manzi, Joyant & Cie.

H. Fantin-Latour. Bildnis. Salon 1884

heissen Bemühen, in ihren Geist und ihre Technik einzudringen, traf er sich damals mit den Besten der jungen Generation: mit Bracquemond, mit Manet und Degas, mit Francois Millet. Noch heute liebt es Fantin, von seinen Gesprächen mit dem Meister von Barbizon zu erzählen: »Er wirkte ein wenig kalt und brüsk, aber ich hatte die Kühnheit, ihn anzusprechen, und wir haben manchmal miteinander geplaudert. Jung wie ich war, hatte ich meine bestimmten Vorurteile, was Millet in seiner feinen Art bemerkt hatte. Eines Tages führte er mich vor den hl. Michael: Betrachten Sie, sagte er, betrachten Sie nur dieses Gemälde und lernen Sie Raphael begreifen. Sehen Sie doch dieses Blitzartige der Bewegung! welch eine Kraft muss der Mann gehabt haben, der das erfasst hat! Und die grauenerregende Landschaft, diese Felsen, diese Flammen .... ein Bild, das augenscheinlich durch den Unverstand der späteren Zeit gelitten hat und doch, wie ist es unantastbar und mächtig geblieben! .... Ich versichere Sie, mit ein oder zwei solcher Worte von Millet habe ich Raphael begriffen; so merkwürdig war seine Art, ein Bild zu zeigen.«

* * *

Das Jahr 1861 wurde von besonderer Bedeutung für unseren Meister. Die Kunsthändler Cadart und Chevalier, in deren Laden regelmässig Manet, Legros, Bracquemond, Vollon, Jacqemard und Fantin ein- und ausgingen, veranlassten die jungen Leute zur gemeinsamen Herausgabe einer Reihe von Lithographien, die wir heute fast noch höher schätzen, als es damals die Künstler und ihre Freunde thaten. Manet gab den »Ballon«, Legros die »Steinhauer von Montrouge«, Bracquemond die »Chevaliers«, Ribot die »Lektüre« und Fantin steuerte gleich vier Blätter bei: »Tannhäuser im Venusberg«, »Die entwaffnete Venus«, »Die Erziehung des Amor« und »Die Stickerinnen«. Nach diesem Debüt begegnen wir unserem Meister nahezu alljährlich im Salon und die Aufzählung aller seiner Porträts, Phantasien, Pastelle und Lithographien würde einen ganzen Katalog erfordern, wie ihn übrigens Hédiard im Jahre 1892 in vorzüglicher Weise gegeben hat. Für unsere Betrachtung hätte eine solche Titelaufzählung umso weniger Wert, als des Künstlers Schaffen nicht in verschiedene Manieren zu teilen ist. Betrachtet man sein Lebenswerk, so hat man den Eindruck eines schönen, in ruhiger Majestät dahinfliessenden Stromes. Zu erwähnen bliebe höchstens, dass er 1875 mit dem Porträt des Ehepaares Edwards eine Medaille erhielt und 1879 Ritter der Ehrenlegion wurde. Aber diese offiziellen Anerkennungen gelten wenig im Vergleich zu der Verehrung und Bewunderung, mit denen ihn weite Kreise seines Landes umgeben haben.

Bonnier *Blémont* *Aicard*

Verlaine *Taimbaud* *Valade* *d'Hervilly* *Pelletan*

H. Fantin-Latour. Eine Tischecke. Salon 1872

Darauf ist er, glaube ich, stolz; aber er ist niemals danach ausgegangen. Man kann sich wirklich keinen bescheideneren und geräuschloser lebenden Künstler vorstellen als Fantin-Latour. Sein Dasein spielt sich in dem einfachen Atelier der Rue des beaux-arts ab, in ruhiger, einsamer Arbeit, fern von Stürmen und Kabalen. Wer die Hallen kennt, wo unsere Modemaler sich mit dem pathetischen Kram einer Theaterdekoration umgeben, würde nicht wenig erstaunt sein, wenn er Fantin's Atelier betritt. Zu ebener Erde hinten auf dem Hofe, niedrig, zum Teil sogar dunkel, über und über voll gestellt von Kopien, von angefangenen Gemälden, von Abgüssen, dickleibigen Mappen, wo der Meister seine Sammlungen von Kunstblättern aufbewahrt, durch deren Studium er seinen aussergewöhnlichen Schatz von künstlerischer Kultur ständig vermehrt. Nirgends eine gesuchte Eleganz, keine überflüssigen Schnurrpfeifereien, keine Pose. Das ist kein Atelier, wo man Empfänge giebt, das ist ein Laboratorium, ein Arbeitsraum. Man getraut sich gar nicht, ein leeres Ateliergeschwätz zu beginnen; der Meister würde sich auch gar nicht darauf einlassen.

Arsène Alexandre hat in der Monde moderne (Dezember 1895) eine wunderhübsche Beschreibung von Fantin als Hausherr gegeben: »Nach all diesen Erzählungen werden Sie sich ihn wohl als eine finstere, brummige Persönlichkeit vorstellen. Und doch kennt mancher einen Fantin von bezauberndem Entgegenkommen, einen Fantin, über dessen Gesicht plötzlich ein feines, anmutiges Lächeln leuchtet, einen Fantin, der als echter Causeur aus der Fülle seiner Erinnerungen schöpft, vor Begeisterung sprudelt und mit seiner Abneigung nicht hinter dem Berge hält. Dann verlieren diese stolzen durchdringenden Augen, welche Sie in dem Selbstbildnis seines reifen Alters in den Uffizien sehen, ihre Strenge, wenn sie auch etwas ewig aufmerksam Fragendes behalten, dann schwindet der bittere Zug dieses willensstarken Mundes, der sich leicht verächtlich kräuseln kann, und die merkwürdigen Furchen auf seiner Stirn, um die etwas von Sorge, Erstaunen und Ironie schwebt, lassen seine Augen blauer, grösser, gerader erscheinen . . . . .«

* * *

Cordier *Legros* *Whistler* *(Delacroix' Porträt)* *Manet* *Bracquemond* *Balleroy*

Duranty *Fantin-Latour* *Champfleury* *Baudelaire*

H. Fantin-Latour. Die Huldigung für Delacroix. Salon 1864

Es wäre hier noch ein Wort über die Lithographietechnik Fantin's zu sagen. Der Künstler arbeitet nicht direkt auf dem Stein, sondern zeichnet mit lithographischer Kreide auf ein eigentümlich präpariertes Papier, das er über eine gekörnte Platte spannt; und zwar hat er verschiedene Grade solcher Unterlagen zur Hand, je nach dem beabsichtigten Effekt. Die Zeichnung wird dann auf den Stein umgedruckt und empfängt dort gewöhnlich noch einige letzte Retouchen. Dies Verfahren ist auch in Deutschland bekannt, doch hat Fantin's Arbeitsweise ihre Besonderheiten, die seine Blätter vor anderen sofort kenntlich machen. Weil er sich von dem schwerfälligen Hantieren mit dem Stein befreit hat, weil er in der Lage ist, seinen Einfällen und Empfindungen ohne technische Vorbereitung jeden Augenblick lithographisch Ausdruck geben zu können, deshalb haben seine Blätter jene Frische und Unmittelbarkeit, die wir an ihnen schätzen.

Aber wesentlich bemerkenswerter als die Technik ist der Inhalt von Fantin's lithographiertem Oeuvre. Fast alle seine Blätter sind nämlich von musikalischen Themen inspiriert und zwar in der Hauptsache durch die Schöpfungen von Richard Wagner und Hektor Berlioz; nur muss man sich nicht etwa diese Lithographien im Stile von Illustrationen zu den Textbüchern oder gar von Theaterdekorationen vorstellen; es sind Traumesblüten, gepflückt im Garten der Sage. Fantin vergöttert die Musik, ohne selbst ausübender Musiker zu sein. Besonders Richard Wagner ist sein erklärter Liebling. Fantin war einer der frühesten Wagnerianer Frankreichs; trotzdem musste ihm das Missgeschick passieren, dass er 1861 nicht dazu gelangte, den Tannhäuser zu hören; sein Billet lautete erst auf die vierte Vorstellung, zu der es bekanntlich nicht mehr kam. So schuf er damals den »Venusberg«, ohne die Oper auf der Bühne gehört zu haben. Aber 1876 war er einer der ersten, die die Pilgerfahrt nach Bayreuth antraten und von da ab giebt es kein Jahr mehr, wo er nicht den Wundern, die sich dort den Sinnen bieten, neue Eingebungen verdankt hätte. Persönlich ist er Wagner niemals näher getreten, was als Zug seines zurückhaltenden Charakters nicht unerwähnt bleiben mag.

So finden wir die hauptsächlichsten Scenen aus Wagner's Werken bei Fantin wieder; alle diese Symphonien der Träumerei, der Phantasie, der Grazie, der glühenden Leidenschaft und des Schmerzes; da finden wir Elsa, Isolde, Evchen, Sieglinde, Brünhilde, Kundry; Walter Stolzing, Tannhäuser, Tristan, Siegfried, Parsifal leben in diesem einzigartigen Werke, als wenn sie wirklich existiert hätten.

Daran reihen sich die von Berlioz angeregten Blätter: die Symphonie phantastique, Harald in Italien, Benvenuto Cellini, Romeo und Julie und viele andere. Auch eine Apotheose des so lange verkannten Meisters sei hier aufgezählt.

Viele dieser Blätter nach Wagner und Berlioz wurden ursprünglich für Adolphe Jullien's Werk über beide Musiker komponiert.

Dann aber haben noch zwei deutsche Genies in Fantin's Seele eine verwandte Saite erklingen lassen: Schumann und Brahms. Und von Robert Schumann's »Paradies und Peri« ist auch das Blatt inspiriert, das der Meister für diesen Aufsatz der »Zeitschrift für bildende Kunst« geschaffen hat. Anscheinend hat Fantin an jene Anfangsscene des Oratoriums gedacht, da die wegen ihres Fehltrittes aus dem Himmel verbannte Peri im Morgengrauen auf die Gärten Indiens niederblickt und wehklagt, dass alle Wonnen der Natur nicht das verlorene Paradies aufwiegen —

Der hehre Engel, der die Pforte
Des Lichts bewacht, vernimmt die Worte,
Und wie er lauscht und näher schleicht
Dem sanften Lied, entsinkt ihm eine Thräne;
Er sprach:
Dir, Kind des Stamms, schön, doch voll Sünden
Kann eine frohe Hoffnung ich noch künden.

Im Schicksalsbuche stehn die Worte:
Es sei der Schuld die Peri bar,
Die bringt zu dieser ewgen Pforte
Des Himmels liebste Gabe dar; —
Geh, suche sie und werde rein:
Gern lass ich die Entsühnten ein! —

* * *

Die Mehrzahl aller dieser Gegenstände ist vom Künstler noch ein zweites Mal aufgenommen und als Gemälde ausgeführt worden; man möchte fast meinen, dass das zart verhüllte seiner Figuren im Stile von Girodet und Diaz dabei durch die Farbe noch verschönt und gehoben ist. Gerade dieses auf allen Bildern Fantin's wiederkehrende »Enveloppieren« ist eine der grössten handwerklichen Schwierigkeiten, die Fantin mit einer geradezu pittoresken Fertigkeit beherrscht.

Neben solchen nach Lithographien entstandenen Gemälden steht aber eine andere Gruppe, die nach der Meinung mancher sogar den Gipfel seiner Kunst bedeutet: das sind seine Porträts. Von seinem Selbstbildnis haben wir schon oben gesprochen; sein Manet im Cylinderhut und Spazierstock ist das bekannteste und am häufigsten wiedergegebene Porträt dieses Künstlers. Die lange, lange Reihe der anderen aufzuzählen erübrigt sich. Das hier abgebildete köstliche Damenbild, dessen glückliche Besitzerin die Königliche Nationalgalerie in Berlin seit einigen Jahren ist, erzählt von dem Porträtisten Fantin mehr als alle Worte. Nicht unerwähnt aber dürfen einige Gruppenbilder bleiben, die schon wegen der dargestellten Persönlichkeiten noch in späten Zeiten historisches Interesse beanspruchen werden. »Die Huldigung für Delacroix« (1864), »Das Atelier von Batignolles« (1870), »Das Musikzimmer« (1885) und die »Tischecke« (1872) können als Dokumente aus der Maienblüte unserer modernen Kunst betrachtet werden. Unter die gleiche Klasse fällt auch noch der »Toast auf die Wahrheit«, ein Bild, das die Personen der Huldigung für Delacroix vereinigte; leider hat es der Meister später vernichtet. Schliesslich wäre noch der »Familie D....« zu gedenken, die 1878 auf dem Salon ein

BERLIN, KGL. NATIONALGALERIE

H. FANTIN-LATOUR
DAMENBILDNIS

allgemeines Entzücken hervorrief, das man noch heute vor dem Bilde, welches das Atelier des Künstlers schmückt, würdigt und begreift; es ist ein Wunderwerk von Ruhe, Natürlichkeit und intimem Leben, ausgesprochen in der bezauberndsten Farbengebung.

»Betrachte ich,« sagt Arsène Alexandre so schön, »betrachte ich diese ernsten, treuen Bilder, diese Männer der Kunst und des Geistes, die so verständnisvoll gemalt, so freimütig hingestellt sind in ihrer wahren Haltung, in ihrem gewöhnlichen Auftreten, so denke ich, dass in diesen Gemälden rechte Verteidiger vorbereitet sind für die Zukunft eines Zeitalters, das sich selbst vielfach geschmäht hat, eines Zeitalters, das viele Hanswurste und Gimpel hat vorbeigehen sehen, das aber im edlen und festen Kern der französischen Rasse nicht entartet ist. Und sehe ich dann diese schönen Familienporträts, diese Frauenbildnisse an — sind sie nicht bewundernswürdige Plaidoyers zu gunsten unserer Sitten, von denen man so geringschätzig reden möchte? Vor diesen Bildern fühlt man: das sind die wahren französischen Frauen, nicht jene, von welchen uns die geschwätzige Chronik täglich zu berichten weiss.«

Ernst, Adel, Feierlichkeit, Wohlklang, Empfindung — sind die Worte, die man am häufigsten anwenden hört, wenn davon die Rede ist, das Lebenswerk Henri Fantin-Latours zu charakterisieren. Man sagt von ihm, dass er einfach, gut, nachdenklich, arbeitsam, sorglich mit dem Streben nach Unabhängigkeit ist; er hat es immer abgelehnt, in die Riege einer bestimmten Klasse eingereiht zu werden. Die einen nennen ihn Realisten, die anderen Idealisten — er ist beides. In seinen Werken aus der Welt der Träume haben die Gestalten Muskeln und wirkliches Leben, sind sie Mann und Weib. In seinen Porträts, wo die Ähnlichkeit packend ist bis auf die Toilette, fühlt man hinter den ernsten Gesichtern eine verträumte Seele, einen weltfremden Zug in das Reich des Unbekannten. Sein Lebenswerk ist ohnegleichen in der zeitgenössischen Kunst Frankreichs, ja es ist eines der stärksten, gesündesten und bedeutendsten unserer Zeit überhaupt, eine Quelle des Genusses für das Auge und für die Gedanken; weil sie Verstand und Einbildungskraft gleichermassen befriedigen, bleibt den Werken Fantin-Latours eine ruhmvolle Unsterblichkeit gesichert.

H. Fantin-Latour. Das Atelier in Batignolles. Paris, Luxembourg-Museum. (Salon 1870)

Wolfram hält Tannhäuser zurück
Nach einer Lithographie von H. Fantin-Latour

KUNST UND LEBEN IN ENGLAND

Von Hermann Muthesius in London

Wer in irgend einem Zusammenhange über englisches Wesen schreibt, der sollte an die Spitze setzen: England ist ein Inselreich. Als solches hat es seine, von dem Festlande verschiedene, in hohem Masse selbständige Entwickelung eingeschlagen; auf welches Gebiet wir auch blicken, sehen wir knorrige Eigenart und ausgesprochenen Charakter. Wer die wenigen Seemeilen von Calais nach Dover auf dem Schiff zurückgelegt hat, befindet sich in einer neuen Welt, die von der kontinentalen weit verschiedener ist, als innerhalb dieser Frankreich von Deutschland, Italien von Schweden. Nicht bloss im Charakter der weichen, baumbekränzten Wiesenlandschaft prägt sich die Verschiedenheit aus, sondern auch im Wesen der Menschen und hier mehr als in jeder andern Beziehung. Sie drängt sich dem flüchtigen Besucher noch nicht einmal in dem Masse auf, als dem länger Ansässigen, der der Eigenart der Bevölkerung näher zu treten versucht hat. Welcher Unterschied im Fühlen und Denken, in Sitten und Staatseinrichtungen, in Gesellschaftsbegriffen und Lebensidealen!

Und daneben, welche scheinbaren Widersprüche treten innerhalb dieser Eigenart in sich auf, welche Verwachsenheit verschiedenartiger Ansätze! Man merkt es bald: hier handelt es sich um eine alte, aber frei und unbeschnitten gewachsene Kultur, wo jedem Einzelnen und jedem Stande erlaubt war zu leben wie er wollte, sich nach Belieben zu entfalten. Ein früh entwickelter Unabhängigkeitssinn und ein hohes Gefühl persönlicher Freiheit, beides Eigenschaften der Bewohner natürlich geschützter Gebiete (wie Gebirge und Inseln) sind die Grundbedingungen dieser Entwickelung gewesen. England gleicht einem wilden Garten, in welchem jede Pflanze wächst wie sie will, strotzende Sträucher erheben sich über weit ausgedehntem Kleingewächs und prächtige Blumen gedeihen über Flächen von Unkraut.

Blicken wir auf das Gebiet der Kunst, so ist diese Buntheit der Erscheinungen vielleicht noch mehr zu bemerken, als auf irgend einem andern. In den kontinentalen Hauptstädten hält sich z. B. das Stadtbild trotz aller architektonischer Verirrungen auf einem im ganzen noch erträglichen Mittelniveau. In den Strassen Londons ist die Architektur einfach unter aller Kritik. Trotzdem aber finden sich hier und da eingestreut ganz hervorragende Leistungen, die das Urteil sofort bis zur Grenze der allerbesten Wertbemessung emporschnellen lassen. Ähnliches bemerken wir auf allen Kunstgebieten. Und man muss wohl in dem neulich geäusserten Urteil eines englischen Redners auch in seiner Übertragung auf die Kunst viel Wahres erblicken, dass in England die Dinge entweder sehr schlecht oder sehr gut seien. Dass die Leistungen Englands in der Kunst im allgemeinen mehr in die Klasse des sehr Schlechten fallen, dass England als Nation überhaupt wenig Befähigung für Kunst habe, hat in der ganzen Welt lange als eine Art stilles Übereinkommen gegolten und entspricht der volkstümlichen Vorstellung noch heute, selbst derjenigen in England. Napoleon nannte die Engländer ein Volk von Krämern, und kein Urteil scheint das Herz dieser Nation in gleichem Masse berührt zu haben, denn es wird noch heute in fast jeder Tafelrede citiert.

Eine Thatsache liegt vielleicht vor, die den Mangel an künstlerischer Befähigung zu bestätigen scheint. In keinem Lande haben sich seit älters so viele fremde Künstler ansässig gemacht wie in England, von Holbein dem Jüngern, van Dyck, Lely, Antony Mor, Kneller und Verrio geschichtlicher Zeit bis auf Herkomer, Tadema und Legros von heute. Pugin, der die neuere Baukunst begründete, war der Sohn französischer, nach England geflüchteter Eltern, Rossetti, der Schöpfer der modernen Malerei der Gefühlswerte, der Sohn eines nach England geflüchteten Italieners, Whistler und Sargent, die beiden leuchtendsten Sterne am heutigen englischen Kunsthimmel, sind Amerikaner. In der Musik, in welcher sich England bis in die neueste Zeit als vollkommen steriler Boden erwiesen hat, ist die Abhängigkeit vom Auslande noch viel augenscheinlicher. Und so bleibt unter den Künsten als von aussen her unangetastetes Gebiet eigentlich nur die Litteratur übrig, wo das sprachliche Handwerkszeug von selbst Fremdes ausschloss. Hier allerdings ist die Ernte eine so glänzende und reiche, wie sie kaum gedacht werden kann.

Scheint es demnach, als ob die Musen in der That spärlich an der Wiege des englischen Volkes gestanden hätten, so ist die Thatsache, auf die zuerst neuere deutsche Kunstgelehrte hingewiesen haben, dass von England aus eine Reihe wichtigster neuer Ausgänge in der bildenden Kunst ihren Ursprung nahmen, um so erstaunlicher. Das Inselreich wurde im achtzehnten Jahrhundert das Ursprungsland der aufspriessenden Romantik und öffnete damit nordischem Empfinden, das durch Jahrhunderte durch die blind angebetete Antike in Fesseln gehalten worden war, zuerst wieder die Schleusen. In der Malerei wurde es durch die grossen Meister Reynolds und Gainsborough, die sich seit den Holländern zuerst wieder ihrem Gegenstand unbefangen gegenüber stellten, das Ursprungsland einer neuen Kunst. In der im 18. Jahrhundert so wichtigen Gartenkunst zog es durch die Einführung der landschaftlichen statt der geometrischen Anlage die ganze Welt in seine Bahnen. In der häuslichen Kunst entwickelte es schon am Ende des 18. Jahrhunderts die Grundlagen der bürgerlichen Wohnungsausstattung durch die Möbel Chippendale's und Sheraton's. Drei mächtige Strömungen, die im 19. Jahrhundert von höchster Bedeutung wurden. Und wenn wir in dieses Jahr-

Erker in einem Wohnzimmer
Architekt W. A. S. Benson

hundert selbst eintreten, so war es wiederum ein Engländer, Constable, welcher im ersten Viertel desselben eine durchaus neue Auffassung der Landschaft einleitete und dadurch der Vater der romantischen Landschaftsmalerei wurde. Und um die Mitte desselben Jahrhunderts war es wiederum in England, wo zuerst eine neue Macht emporwuchs, die ihren Einfluss erst langsam und auf England beschränkt und dann immer kräftiger auch nach dem Kontinent hin entfaltete: die Kunst der Gefühlswerte und der dekorativen Linie, die zuerst Rossetti einschlug und die das Wesen der Präraffaelitenschule ausmacht. Die Richtung blieb nicht auf die Malerei beschränkt, sondern griff auf ein weiteres Gebiet über, dasjenige der sogenannten dekorativen Künste. Hier entfachte es eine Bewegung, unter deren Zeichen unsere ganze heutige Kunstlage aufgefasst werden muss: die sogenannte neue Kunstbewegung in den Kleinkünsten, dem Kinde des englischen Präraffaelitismus.

Erst seitdem die Flutwelle dieser neuen Kunst auch den Kontinent überschwemmt hat, blickt die Welt mit künstlerisch gläubigeren Augen nach England, und die alte Volksanschauung, dass England ein unkünstlerisches Land sei, weicht rasch einer andern Auffassung. Ja, man muss heute bereits Schritte thun, vor einer künstlerischen *Über*schätzung Englands zu warnen. Ein Urteil über das künstlerische England in zwei Worte zu fassen, ist weit schwerer, als wenn es sich z. B. um ein Land wie Frankreich handelte. Im Grunde trifft man gerade in England oft die brutalste Nichtbeachtung künstlerischer Gesichtspunkte an, die englischen Städte sind die unarchitektonischsten der Welt, die englische Malerei hat sich, von einigen Einzelerscheinungen abgesehen, bis heute noch nicht über den Bannkreis des lehrhaften oder moralischen Gedankens oder der Anekdote hinweg zum rein Malerischen emporzuschwingen vermocht, von einer englischen Skulptur kann man überhaupt nur in beschränktem Masse reden. Keine Gemäldeausstellung der Welt macht durch die förmlichen Wucherungen der flachen Mittelmässigkeit, wenn nicht der blanken Unfähigkeit, einen so niederschlagenden Eindruck als die Ausstellungen der Royal Academy in London. — Wo liegt die Erklärung für dieses widerspruchsvolle Bild? Wie ist es vor allem zu erklären, dass England dabei auf so vielen Gebieten künstlerisch führend für die Welt werden konnte?

Die Erklärung dafür ist vor allem in der englischen Charakterbildung zu finden. In England ist jedem Menschen erlaubt, was er auch thut auf seine Weise zu thun, und von dieser Freiheit macht jeder ausgiebigen Gebrauch, ja sie ist ihm Wesensbedingung. Die Erziehung fängt schon in der Kinderstube mit der Entwickelung der Selbständigkeit an. Auf der Schule wird diese auf alle mögliche Weise, vor allem auch durch Sport und Spiele, eifrig weiter ausgebildet, im spätern Leben findet der Engländer alle seine Landeseinrichtungen auf die Selbständigkeit des Individuums zugeschnitten. Die Geschichte erzählt von der Selbständigkeit durch die frühe Entwickelung der parlamentarischen Verfassung, in der Religion äussert sie sich in dem Vorhandensein der vielen Sekten, in der Politik im Geltenlassen jeder beliebigen Meinung.

Von ganz besonderer Bedeutung muss dieses Selbständigkeitsgefühl aber in der Kunst sein. Denn hier kommt es vor allem darauf an, dass der Produzierende selbständig sei, dass er sich frei von Einflüssen halte, die seine Individualität unterdrücken, dass er auf seine Weise sehe und bilde. Der Künstler ist nichts, wenn er nicht er selbst ist. Gainsborough und Constable sahen auf ihre Weise die Natur, die Präraffaeliten und in ihrem Gefolge die englischen Kleinkünstler traten auf ihre Weise der Kunst gegenüber, ganz unbekümmert um das, was um sie herum geschah. Und sie wurden die Gründer von Schulen. Denn in der Kunst kommt es vor allem auf Selbständigkeit und Charakter an, Kunst ist der Ausdruck der Persönlichkeit.

In der ausgeprägten Charaktereigenschaft, in der Abwesenheit von Vorurteil, mit der der englische Künstler an seine Aufgabe herantritt, liegt das Eigentümliche der englischen Kunst, wenn man sie als Gesamtheit betrachtet. Die Einzelerscheinungen mögen so vielgestaltig sein wie sie wollen, man erkennt doch ein englisches Bild schon von weitem als solches, und alle Leistungen der bildenden Kunst umschlingt ein gemeinsames Band des Englischnationalen. Hierin liegt ihre Stärke. Und mehr noch, hierin liegt ihre Fähigkeit, Einfluss auszuüben, denn diese Fähigkeit besitzt nur das eigentlich Originale. Und so ist es

gekommen, dass England nicht nur gelegentlich dem Kontinent künstlerische Anregungen gegeben hat, sondern dass eigentlich unsere ganze moderne Kunst auf Englands Schultern ruht, ganz besonders aber die heutige umgestaltende Bewegung im Kunstgewerbe, in der Kunst des Hauses und der Architektur.

Und nicht nur in der Kunst ist neuerdings der englische Einfluss massgebend gewesen, sondern er wird es immer mehr in Bezug auf unsere Lebensformen. Hier stehen wir klar vor der Thatsache der allmählichen Verdrängung des französischen Einflusses durch den englischen. Es ist bezeichnend, dass England in dieser Beziehung gerade von dem Zeitpunkte an einflussfähig wurde, als eine gewisse neue Schichtung der Gesellschaft an die Oberfläche gelangte, nämlich das Bürgertum. England hat die Grundsätze des Bürgertums um Jahrhunderte früher entwickelt als andere Länder und war daher ungemein weit voraus, als die kontinentalen Länder einsetzten. Als die Frage des dritten Standes in Frankreich durch Feuer und Schaffot gelöst wurde, war sie in England längst auf friedlichem Wege erledigt. Und England wandte sich einem neuen, eigentlich bürgerlichen Erwerbszweig, der industriellen Fabrikation, reichlich fünfzig Jahre früher zu, als irgend ein anderes Land. Rechnet man dazu, dass das Land in ruhiger Entwickelung seinen Reichtum seit der glorreichen Regierung der Königin Elisabeth ständig auch in bürgerlichen Kreisen, und gerade in diesen, hatte vermehren können, so nimmt es nicht Wunder, dass die modernen Lebensformen, die man als recht eigentlich bürgerlich bezeichnen kann, in England am frühesten und reinsten entwickelt werden mussten, und von da auf den Kontinent übergingen. Es kommt noch hinzu, dass die englischen Charaktereigenschaften diesem bürgerlichen Lebensideal besonders angepasst waren. Ein gesunder Nützlichkeitssinn ist neben seinem Selbständigkeitsgefühl das Typische am Engländer. Und dieser Nützlichkeitssinn ist es, durch den er zunächst auch in den Künsten des täglichen Lebens, in der Kleidung, in der Wohnung, in den gewerblichen Künsten und in der Architektur massgebend und vorbildlich wurde.

In der Kleidungsfrage haben Zweckmässigkeitssinn und Vorurteilsfreiheit die Normen geschaffen, die England heute der Welt diktiert. Die Richtung ist eine streng sachliche und Bequemlichkeitsrücksichten die allein bestimmenden, wobei noch stets ein gesunder Sinn für das Ungekünstelte mitspricht. Der auf Taille geschnittene, eng anliegende Überzieher musste dem weiten, bequemen weichen, Sport und Spiel im Freien entwickelte die verschiedenen, rein aus dem Bedürfnis entstandenen Sportanzüge, Strümpfe und Kniehosen werden umfänglich und bei allen Gelegenheiten getragen, wo das untere Cylinderstück unserer Beinbekleidung unbequem ist. Der Aufenthalt in den Tropen entwickelte sofort die passenden Anzüge dafür. Für den Reiter sind die am Knie eng angepressten, sich oben aber pumphosenartig erweiternden breeches allgemein geworden und statt der langen Stiefel ist man ganz allgemein zu einer weit praktischeren Bekleidung, den riemengeschnürten Schuhen mit darüber sitzenden besonderen Lederhüllen für die Waden, übergegangen. Der Einfluss auf dem Gebiete der Kleidung, den England ausgeübt hat, liesse sich ins Weite verfolgen, er kann aber hier nur angedeutet werden. Er würde im vorliegenden Zusammenhange überhaupt nicht interessieren, wenn sich nicht mit der praktischen Seite eine stark ausgesprochene ästhetische verbände. Das Merkwürdige an allen den angeführten Dingen ist nämlich, dass sie gefallen. Der weite Überzieher, die Beinbekleidung des Reiters, sie werden heute von der ganzen Welt nicht nur praktisch gefunden und an Stelle der früheren Form angenommen, sondern sie erfüllen auch unsere ästhetischen Ansprüche, obgleich sie den früher von Frankreich aus diktierten widersprechen. Wo die Nützlichkeitsformen anfänglich in Widerstreit mit unseren alten Anschauungen gerieten, erlebten wir das Merkwürdige, dass wir uns binnen kurzem daran gewöhnten und sie schön fanden. Der jetzt in Südafrika getragene Kriegsanzug ist ein Muster an Zweckmässigkeit und — viele werden diesem Urteil beistimmen — Schönheit. Es ist offenbar, dass jetzt eine Umbildung unserer ästhetischen Wertung vor sich geht, die sich eben gerade an der Kleiderfrage am überzeugendsten verfolgen lässt: die reine Zweckmässigkeit erobert sich das Urteil der Schönheit. England ist das Geburtsland dieser neuen ästhetischen Anschauungen. Alle zu nichts tauglichen Ansätze (auch solche, die früher aus »Schönheitsrücksichten« angebracht wurden) geraten in Misskredit, wir scheuen

Vorraum eines Herrenhauses
Architekt R. Norman Shaw

uns nicht mehr, der rein zweckmässigen Form ins Gesicht zu sehen, ja sie gefällt uns. Dies zeigt sich sogar an der Frauenkleidung, in welcher England den männerartigen Schnitt, dasjenige, was wir auch in Deutschland tailor-made nennen, eingeführt hat und in dem glatten Rock mit Bluse und Gürtel nebst Matrosenhut einen von allen Klassen getragenen weiblichen Alltagsanzug geschaffen hat, an dem eigentlich alles die reine Nützlichkeitsform, ohne weiblich-phantastischen Aufputz, verkörpert. Nur zwei Gebiete sind noch der phantasievollen Ausschmückung überlassen: der Gesellschaftsanzug der Frau und der Kinderanzug. Im ersteren hängt auch England noch ganz und gar von Paris ab, es ist ein Stück alter Kultur, das hier in die Gegenwart herüberreicht. Auf letzteren verwendet man, bis in die untersten Klassen herab, umsomehr die grösste Sorgfalt und ist zu Opfern bereit, als der Kinderanzug in das Gebiet der Kinderpflege, d. h. in dasjenige Gebiet fällt, das als das wichtigste im ganzen englischen häuslichen Leben betrachtet wird. In den Kinderanzügen hat England die allerreizvollsten Formen entwickelt. In Bezug auf den Frauenanzug ist noch zu bemerken, dass vor etwa fünfzehn Jahren eine der heutigen deutschen Bewegung sehr ähnliche Bewegung zur künstlerischen Umgestaltung des Frauenanzuges einsetzte. Die Bewegung hat nicht gehalten, was sie versprach. Aber sie hat wenigstens für jede Frau die Freiheit hinterlassen, sich vollkommen so zu kleiden, wie es ihr beliebt, so dass nirgends eine solche Vielgestaltigkeit des weiblichen Gesellschaftsanzuges zu bemerken ist, als heute in England.

Solche kleinen Streiflichter aus dem Alltagsleben helfen sicherlich auch in den grösseren Kunstfragen vieles aufklären. Vom Anzug zur Wohnung ist nur ein kleiner Schritt, beide sind unsere nächste körperliche Umgebung, für die unser Geist, lange noch bevor er das Gebiet der höheren Kunstleistung beschreitet, Formen zu finden hat. Und wie im Anzug, so finden wir auch in der Wohnung in England einen ganz bestimmten Zug ausgeprägt, der die spezifisch englische Auffassung des vor allen anderen Dingen Zweckmässigen kennzeichnet.

Das Gebiet des englischen Hauses ist wiederum so ausgedehnt, dass hier eine Beschränkung auf einige Andeutungen allgemeiner Art eintreten muss, um den Rahmen dieser Arbeit nicht zu überschreiten. Es ist klar, dass man von einer Kunst der Wohnung eigentlich nur in einem Lande reden kann, das am Wohnen im Einzelhause festgehalten hat. Das Leben in der Etage mit der Aussicht, im nächsten Vierteljahr hinausgewiesen zu werden, unterscheidet sich nicht wesentlich vom Hotelleben. Das Zusammenwachsen des Bewohners mit der Wohnung ist nur in langen Zeiträumen und bei der Aussicht auf etwas ähnliches wie dauernden Aufenthalt möglich, Bedingungen, die eigentlich sogar nur im eigenen Hause gegeben sind. Nur das eigene Haus kann der Spiegel der Individualität des Bewohners werden und damit die Grundbedingung für das künstlerische Haus erfüllen.

Diese Bedingung ist in England gegeben, England ist das einzige Land, das grundsätzlich am Wohnen im Einzel-, wenn nicht im eigenen Hause festgehalten hat. Und so ist das Kapitel des englischen Hauses eines der interessantesten, ja das eigentlich wesentliche in einer Betrachtung über Kunst und Leben in England.

Aus jahrhundertelanger Entwickelung, die durch äussere Einwirkungen so wenig unterbrochen wurde, wie dies nur auf einer Insel möglich ist, ist der Organismus des heutigen englischen Hauses hervorgegangen. Eine ausgesprochene Vorliebe zum häuslichen Leben, die den Grundzug des englischen Wesens bildet, der Jahrhunderte alte Reichtum des Landes und die Liebe zur Natur sind die Stützen, auf denen er sich aufgebaut hat. In der Anlage des Hauses fallen zwei Eigentümlichkeiten auf, das gänzliche Verwachsensein desselben mit dem Garten und mit der natürlichen Umgebung und in Bezug auf seine Bestandteile die ungemeine Bedeutung, welche den Wirtschafts-, Diener- und Nebenräumen gegenüber dem eigentlichen Wohnteil eingeräumt ist. Beides sind alte kennzeichnende Eigenschaften, sie liegen im Hause des 16. Jahrhunderts bereits in demselben Masse ausgeprägt vor, wie im heutigen.

Die besondere Form des heutigen Hauses hat sich seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts entwickelt. Und gegenüber dem alten Landhause, das wir künstlerisch meist nur in seiner grösseren Form, dem Landsitze, kennen, spielt im heutigen Hausbau auch das kleinere, bürgerliche Haus eine Hauptrolle, und gerade diesem hat sich die Vorliebe der häuslichen Kunst heute zugewandt. Zu dem Ergebnis des heutigen Hauses haben zwei Bewegungen beigetragen, die beide ihren Ursprung in den sechziger Jahren haben. Die eine war die kunstgewerbliche, die von William Morris ausging und sich auf das Innere des Hauses bezog, die andere eine architektonische, die man damals mit dem Namen Queen-Anne-Richtung bezeichnete. Auf die erstere, die im Anschluss an die Malerei erfolgte, wird im weiteren Verlaufe dieses Aufsatzes noch zurückzukommen sein. Die letztere, die rein architektonische, war ihrem Wesen nach vielmehr ein Kampf gegen die Stilbestrebungen in der Architektur, als etwa das Einführen eines neuen historischen Stils im Sinne unserer deutschen Renaissance, wie der Name hätte andeuten können. Die äusserliche Stilmacherei, in der die Architektur des 19. Jahrhunderts befangen gewesen ist, hat sich zwar auch in England kräftig genug geäussert, aber sie wurde hier weit früher lächerlich und drückend gefunden als in anderen Ländern. Schon Dickens erfand für die formalistisch-bombastischen Aufmachungen der Architekten das Scherzwort architectooral-looral. Die Queen-Anne-Leute unternahmen es in England, mit der archäologischen Architektur aufzuräumen. Sie kämpften gegen zwei Dinge an, die im Hausbau damals das Feld beherrschten: gegen die italienische Villa mit ihren ölfarbengestrichenen Putzwänden und der Prätension des fürstlichen Palazzo, und gegen das aus

der Burg und missverstandenen Kirchenformen zurechtgemachte Hausgebilde, das man unter den Begriff Profangotik registrierte. Gegen beide gleich unechten Gebilde hoben sie das einfache Bürgerhaus des 18. und 17. Jahrhunderts auf den Schild, mit kurzen Worten das Maurermeisterhaus, das die durch Jahrhunderte gültig gewesenen, in natürlicher Entwickelung weitergewachsenen und von den importierten Idealen der Architekten unbeeinflusst gebliebenen örtlichen Bautraditionen verkörperte. Dort fand man alles, was man wünschte, Natürlichkeit, Sachlichkeit, Schlichtheit, werkmässig richtigen Gebrauch der örtlichen Materialien, Anpassung an Lebensbedingungen, Klima und Örtlichkeit. Diese einfachen Häuser aus jener Zeit hatten die archäologisch rückwärts blickenden Architekten und Kunsthistoriker bisher nicht ihres Interesses für würdig gehalten.

Drei Männer begründeten in diesem Sinne damals die neue Hausbaukunst: Philip Webb, Eden Nesfield und Norman Shaw. Des letzteren Lebenswerk ist ausschlaggebend für die moderne englische Hausbaukunst geworden. Er hat sich damit als einer der grössten englischen Architekten aller Zeiten erwiesen. Jedes seiner zahlreichen Werke wirkte wie eine Erfrischung und die jüngere Welt jauchzte ihm zu. Inzwischen ist diese jüngere Welt selbst ans Ruder gekommen, nachdem der den Weg bahnende Meister sich vom Schauplatz seiner Thätigkeit zurückgezogen hat. Von den jüngeren, im Hausbau thätigen Architekten seien hier nur dem Namen nach aufgeführt: Ernest Newton, Leonard Stokes, Lethaby, Voysey, Baillie Scott, Prior, Prentice, Edgar Wood, May, George Walton, Charles Mackintosh, von dem etwas älteren Geschlecht ragen noch herein: Th. Collcutt, J. Douglas und vor allem Ernest George.

Die Entwickelung ist im Hausbau von den in den Bürgerhäusern des 17. und 18. Jahrhunderts gegebenen Anregungen aus mit immer grösserer Entschiedenheit in das ganz Einfache und baumässig Schlichte übergegangen. Man möchte sagen, es sind allmählich auch noch die letzten Reste der dortigen Ornament- und Architekturanwendung abgestossen worden. Die Schlichtheit dieser Vorbilder gab den Ausgang, aber sie wurde noch gesteigert. Einige Architekten verfolgen vollkommen puritanische Ziele und stimmen heute die äussere Erscheinung des Hauses bis auf das Bäuerische herab. Die Echtheit des Materials ist dabei Grundbedingung. Fast über ganz England, mit alleiniger Ausnahme einiger steinreicher Gegenden, wird der Ziegelstein angewendet, von dem Gebrauch des Fachwerks, das früher in ganz Mittel- und Südengland verbreitet war, kommen ernste Architekten immer mehr ab, da sie mit Recht der Ansicht sind, dass es bei seinem zweifelhaften Baugefüge in der Gegenwart nur noch aus romantischen Gründen beliebt ist.

Die allgemeine Form des Hauses wird, wo es nur immer angeht, breit und niedrig gehalten, in seiner äusseren Erscheinung spricht vor allem die Farbe kräftig mit, die durch weissen Anstrich von Fenstern und Holzwerk oder durch weissen Putz herangezogen wird und mit dem roten Ziegeldach oder den roten Ziegelwänden innerhalb der saftigen grünen Landschaft ein ausserordentlich frisches Gegensatzbild liefert. In diesem streng ländlichen Gepräge sind selbst vornehme Landsitze gehalten. Irgend ein architektonischer oder ornamentaler Aufwand, selbst eine nach malerischen Gesichtspunkten vorgenommene Gruppierung der Baumasse, ist heute unbeliebt. Man empfindet diese Dinge als unsachlich und darum verwerflich. Und nichts ist in dieser Beziehung merkwürdiger zu beobachten, als der Gegensatz zwischen dem wirklichen englischen Hause und jenen Wahngebilden, die man unter der Spitzmarke der »englischen Villa« heute auf dem Kontinent allenthalben auftauchen sieht und die in ihrer gespreizten Affektiertheit und gesuchten Nachäfferei eines noch dazu gar nicht vorhandenen Urbildes zumeist wahre Verhöhnungen des guten Geschmackes darstellen.

Durch reiche Entfaltungen zu prunken oder überhaupt seinen Reichtum zu zeigen, daran denkt der Engländer beim Bau seines Hauses ebensowenig, wie er dies in seinem Anzuge thun würde. Das Bestreben, seinen Nebenmenschen zu imponieren, liegt ihm vollkommen fern. England ist das reichste Land der Welt, aber sein Reichtum ist mit einer Vornehmheit gepaart, die ihn alles Auffälligen entkleidet.

Jedes englische Haus liegt nach Möglichkeit in seinem eigenen Garten. Ohne sich um die Strasse, von der es zumeist gar nicht sichtbar ist, im mindesten zu kümmern, erschliesst es seine beste Seite nach dem rückliegenden Gelände. — In Bezug auf die Anlage des Gartens ist in den letzten Jahrzehnten eine Wendung eingetreten: man hat den geometrischen Garten wieder aufgenommen. Der Landschaftsgarten, das, was wir in Deutschland »englischen Garten« nennen, ist heute nicht mehr englisch im modernen, sondern nur noch im historischen Sinne. Die nächste Umgebung des Hauses wird wieder in der alten Weise in regelmässiger Anlage, mit Terrassen, Blumen- und Zierbeeten, beschnittenen Hecken u. s. w. angelegt, selbst in kleinen Häusern gewinnt der bis vor kurzem nur noch als Bauerngarten vorhandene Blumenbeet-Garten wieder seine Bedeutung. Von der theatralisch-coulissenartigen Nachahmung der »Natur« in ein Zehntel der natürlichen Grösse, dem, was unsere Landschaftsgärtner zumeist anstreben, kommt man, als von etwas gänzlich »Unnatürlichem«, immer mehr zurück.

In der Anlage des Planes giebt die Himmelsrichtung in Verbindung mit der Lage und Form des Grundstückes allein den Ausschlag. Nach englischer, allgemein feststehender Anschauung kommt jedem Zimmer je nach der Art seiner Benutzung eine bestimmte Lage zur Sonne als die geeignetste zu, und diese Idealforderungen zu verwirklichen, sie mit den Bedingungen des Geländes, der Hausordnung, den besonderen Anforderungen des Hausherrn zu vereinigen, das ist im wesentlichen die Thätigkeit des Entwerfers. Im Programm des Hauses spielt selbst bei Familien, welche etwa dreissigtausend Mark und mehr ausgeben, die Rücksicht auf zu gebende »Diners« oder Gesell-

Wohnhaus in London
Architekt R. Norman Shaw

schaften nicht die geringste Rolle, das Familienleben allein ist ausschlaggebend. Die Gastfreundschaft des Hauses ist aber in der Anlage einer Reihe von Fremdenzimmern ausgedrückt. Die Küche und die zugehörigen zahlreichen Nebenräume in ein Untergeschoss zu legen, gilt als ein nur beim Stadthause zulässiger Notbehelf. Der Dachboden des Hauses ist indessen stets vollkommen ausgebaut, eine Gewohnheit, die nicht nur wirtschaftlich von Wichtigkeit, sondern auch deshalb beliebt ist, weil sie zu malerischen und traulichen Raumanordnungen Gelegenheit giebt.

Die Gestaltung der Zimmer ist im heutigen englischen Hause durchaus auf das Traute und Gemütliche und nicht etwa auf das Stattliche und Imponierende gestimmt. Man bildet die Zimmer so niedrig als nur irgend möglich. In der Grundrissgestalt liebt man erweiternde Ausbauten, die sich von aussen als Erker zu erkennen geben. Es ist hierbei jedoch zu bemerken, dass der englische Erker stets als innere Anordnung, die dem Raum zugehört, aufgefasst wird, nicht als äusseres »Architekturmotiv«, eine Thatsache, auf die schon der englische Name baywindow (erweitertes Fenster) hinweist. Die gewöhnlichen Fenster treten heute nicht in architektonischen Achsen, sondern in Gruppen vereint auf.

Die Ausstattung des Zimmers hängt von seiner Bestimmung ab, wobei wiederum ganz feststehende und einheitliche Anschauungen massgeblich sind. Das Speisezimmer, die Bibliothek und die Haushalle haben wohl noch einen dunkleren Charakter, dagegen werden die Wohnzimmer und ganz besonders die Schlafzimmer immer heller und heller gestaltet. Wo in den ersteren Holzverkleidung der Wände auftritt (diese wird immer erstrebt), da wird sie weiss gestrichen. Die Schlafzimmer sind zumeist ganz weiss gehalten. Der Gedanke, ein Schlafzimmer schwarz auszustatten, der in einem der Häuser der diesjährigen Darmstädter Ausstellung durchgeführt war, würde jedem Engländer himmelschreiend erscheinen. Die Wandteilung zeigt immer den Wandfries, der heute mit Vorliebe ein Schablonenmuster trägt. Die Trennungsleiste dient zugleich als Träger für die Bilder, die hier mit lose aufsitzenden Haken aufgehängt werden.

Das Mobiliar des englischen Hauses ist heute das wiederbelebte Chippendale- und besonders das Sheraton-Möbel, zierliche, aus Mahagoniholz mit Bandeinlagen gestaltete, aber sonst schmucklose Möbel, die recht eigentlich das Gepräge einer vornehmen Bürgerlichkeit tragen. Nur das Schlafzimmer hat neuartige, aber zumeist auch dem Sheraton-Charakter angepasste Möbel; die Messingbettstelle weicht jetzt wieder der hölzernen. Die »modernen« Anläufe im Möbel haben in England zu keinem wesentlichen Ergebnisse geführt, und was jetzt noch Neuartiges hervorgebracht wird, bewegt sich meist in der Tonlage des Bäuerischen.

Dies führt auf eine wichtige Bemerkung. England hat zwar seit den sechziger Jahren im langsamen Werdegange die Grundlagen für unsere heutige moderne Kunst geschaffen, wer aber heute mit den Vorstellungen der kontinentalen »Moderne« nach England kommt, der findet zu seiner Überraschung einen ganz auffallenden Mangel an »Modernem«. Wir verknüpfen mit diesem Begriff augenblicklich allzusehr die geschwungene Stimmungslinie und jene lyrischen Verbiegungen alles Geraden, mit denen uns Belgien beschenkt hat, um an der schlichten Sachlichkeit des englischen Hauses und seines Inhaltes Gefallen zu finden. Beides hat sich durchaus auf dem Boden der Tradition und nicht etwa im Gegensatze zu dieser entwickelt. Bereits sind verurteilende Schlagwörter wie dürftig, phantasielos u. s. w. auf dem kunstschriftstellerischen Markte im Umlauf, um das Englische zu kennzeichnen. Die Jagd nach dem Sensationellen findet in der heutigen englischen Hausbaukunst freilich wenig Beute. Aber wenn wir einst aus unserem jetzigen Rausch der Verkrümmungen erwachen werden, werden wir uns hoffentlich einer ähnlichen schlichten Sachlichkeit zuwenden, wie sie im englischen Hause vorwaltet. Nur in einer solchen kann bei der heutigen Lebensauffassung das wirklich Moderne gefunden werden, selbst wenn die augenblickliche »Mode« anderer Meinung sein sollte.

Die Sachlichkeit, Wohnlichkeit und Behaglichkeit (den letzteren Begriff vornehmlich in dem heutigen Sinne des Gesunden, Hellen, Reinlichen gedacht) sind die ausgesprochenen Merkmale der heutigen häuslichen Kunst in England. Als Ausgangspunkt und reinstes Beispiel für diese gilt nur das (grössere oder kleinere) freiliegende Landhaus, mit Beispielen davon

ist ganz England übersät. Das Stadtwohnhaus ist nur ein Notbehelf, bei welchem die eingekeilte Lage mehr oder weniger drückend empfundene Opfer mit sich bringt. Das Etagenmietshaus ist im eigentlichen England erst seit etwa zehn Jahren vereinzelt aufgetaucht. Es leitet seine Daseinsberechtigung ganz vorwiegend aus dem bei Vielen vorliegendem Bedürfnis her, sich einzuschränken, wozu die leidige Dienstbotenfrage das ihrige beiträgt.

* * *

Die häusliche Baukunst ist in England nicht nur ihrem Umfange nach die bedeutendste und bestimmt damit das Gesamtbild der architektonischen Leistungen des Landes, sondern sie beeinflusst auch die öffentliche Baukunst in ganz ausgesprochenem Masse in ihrem Charakter. Es findet also genau das Gegenteil vom Kontinent statt, wo die öffentliche Baukunst stets die massgebende war und die häusliche Baukunst, besonders heute, lediglich ein Wiederaufguss der öffentlichen ist. Die öffentliche Baukunst hat sich in England fast zu allen Zeiten mit einem Scheindasein zu begnügen gehabt. Die stark ausgeprägten häuslichen Eigenschaften des Engländers haben einen verschwindend geringen öffentlichen Bausinn im Gefolge, eine Thatsache, die sich durch die ganze englische Geschichte verfolgen lässt. England besitzt keine Rathäuser, Börsen, Staatsresidenzen aus alter Zeit, aber das ganze Land ist dicht besetzt mit Landhäusern aus allen Perioden. Noch heute ist für Strassenanlagen, Stadtverbesserungen, öffentliche Gebäude nur ein verschwindend geringer Sinn vorhanden, woher es denn kommt, dass englische Grossstädte und vor allem die grösste Stadt der Welt, London, ins Riesenhafte gesteigerten Dörfern gleichen. Es giebt in ganz England, dem Lande des grössten Eisenbahnverkehrs, keinen Bahnhof von einigermassen anständiger architektonischer Ausbildung. Derselbe englische Architekt, der sich im Plan des Wohnhauses von grosser Ueberlegenheit zeigt, produziert Grundrisse für öffentliche Gebäude, die von unserem Standpunkte aus unzulänglich sind. Und auch in der äusseren Architektur derselben bewegt er sich meist schwerfällig. Ein wirklich hervorragendes öffentliches Gebäude im besten Sinne hat in neuerer Zeit nur Norman Shaw in seinem Hauptpolizeigebäude in London geschaffen.

Indessen sind gerade in neuester Zeit die Anforderungen an die englischen Architekten in Bezug auf öffentliche Baukunst ganz beträchtlich gewachsen und zwar vorwiegend durch die notwendig werdende Lösung solcher Aufgaben, welche sich aus der weit vorwärts geschrittenen sozialen Bewegung ergeben. Volksinstitute, Volksbildungsanstalten, Volksbibliotheken, technische Mittelschulen, öffentliche Bäder und Waschhäuser, Arbeiterkasernen spriessen allenthalben aus der Erde hervor. Neuerdings spielen in London auch der Bau einer Reihe von Riesen-Ministerialgebäuden, der Neubau des Southkensington-Museums und andere grössere Architekturfragen eine Hauptrolle. Die beabsichtigte Errichtung einer Denkmalsanlage für die Königin Victoria fordert augenblicklich sogar höchstes architektonisch-bildnerisches Können in die Schranken. Gerade in der Gegenwart ist also wieder ein Auftrieb auch in der öffentlichen Baukunst vorhanden, der etwa dem zu vergleichen ist, der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts für einige Zeit vorlag und unter anderem das Parlamentsgebäude in London und die St. Georgshalle in Liverpool entstehen liess.

Die Art, wie man in formaler Hinsicht solche Aufgaben zu lösen sucht, ist in England in den letzten hundert Jahren fast noch schwankender gewesen, wie auf dem Kontinent. Denn in England hat die Neugotik auch in der Profanbaukunst eine Zeitlang das Feld völlig beherrscht, wozu sie sich bekanntlich auf dem Festlande nicht hat emporschwingen können. Ihre Lebenszeit war aber dennoch von nicht allzulanger Dauer. Street's Gerichtsgebäude in Fleet Street in London wurde allgemein als das letzte gothische Profangebäude betrachtet und ist es geblieben. Ähnlich wie in Deutschland sind gleichzeitig und nachher noch eine Reihe anderer Versuche unternommen worden, allerhand Stile der vergangenen Zeiten wieder zu beleben, doch vermochte keiner derselben in weiterem Masse Fuss zu fassen, als es etwa bei uns geschah. Die geschilderte Wiederaufnahme der bürgerlichen Bauweise des achtzehnten Jahr-

Hauptpolizeigebäude in London
Architekt R. Norman Shaw

hunderts, die man damals als Queen-Anne-Stil bezeichnete, erstreckte sich zunächst nur auf die Hausarchitektur. Ihr grosser Erfolg musste aber zu dem Wunsche führen, sie auch auf grössere Bauten zu übertragen. Allein hierfür fehlte es an Vorbildern. Vielleicht war es das zeitliche Zusammenfallen der in England von Inigo Jones eingeleiteten Stilperiode, die dieses Land für 150 Jahre vollkommen beherrschte, mit derjenigen Phase kleinbürgerlicher Baukunst, auf die die sogenannte Queen-Anne-Richtung zurückgriff, welches im Laufe der Zeit auch zur Wiederaufnahme dieser Inigo Jones'schen Bauweise veranlasste. Inigo Jones hatte palladionische Architekturauffassung nach England übertragen, wobei er bestrebt war, die Kunst des Italieners möglichst echt wiederzugeben, im Gegensatze zu Christopher Wren, welcher die italienischen Formen auf seine Weise handhabte. Schon Ende der achtziger Jahre tauchten Versuche auf, grössere Aufgaben wieder in der strengen und wuchtigen Art Palladio's zu lösen. Seitdem ist sie die herrschende Bauweise in England geworden, die gesamte öffentliche Baukunst Englands steht heute unter dem Zeichen der Kunst Inigo Jones'-Palladio's.

Für den vollen Sieg dieser Richtung war ein Gebäude massgebend, das von dem Londoner Architekten John Belcher zu Anfang der neunziger Jahre als Gesellschaftshaus der »Vereidigten Bücherrevisoren« in London errichtet wurde. Es wirkte so durchschlagend, dass eigentlich sofort die ganze englische Architektenschaft in diese Bahnen einlenkte. Bei Wettbewerben trifft man heute demgemäss nur noch Entwürfe in Barockformen an. Hierbei nennt man als historisches Vorbild lediglich Inigo Jones, nicht Palladio. Eine riesige Begeisterung hat sich für diesen Meister erhoben, der seiner Zeit das so sachliche England für anderthalb Jahrhunderte in den Bannkreis italienischer Symmetrie-Ideale fesselte und den so sachlichen englischen Landsitz zum Vorwande einer Theater- und Kulissenarchitektur gemacht hatte. Bücher über Bücher erscheinen über ihn. Ganz England jauchzt wieder den italienisch-aniken Schönheitsidealen zu.

Das Merkwürdigste ist aber, dass man diesen Geist noch nicht wieder auf das Landhaus, namentlich noch nicht auf das kleine Haus zu übertragen gewagt hat. Er würde hier sogleich in klaffenden Widerspruch mit den bisher gepflegten Idealen geraten und zum Aufgeben aller guten Errungenschaften der letzten dreissig Jahre zwingen. Wird man diesen Schritt wagen? Es ist vorderhand nicht anzunehmen, wenigstens liefert das heutige Bild der häuslichen Baukunst dafür noch keine Anhaltpunkte. Zwar sind Versuche gemacht, auch dem Hause wieder das symmetrische Kleid aufzunötigen. Aber diese verschwinden in ihrer Bedeutung doch dem Wirken von Männern gegenüber, die vor allem den Wahlspruch auf ihre Fahne geschrieben haben: genug der Stiltreibereien, statt deren sei Unbefangenheit der Gestaltung, Aufrichtigkeit und persönliches Empfinden die Losung. Die Arbeiten von Baillie Scott, Voysey, George Walton, Henry Wilson, C. Harrison Townsend, Chas. R. Mackintosh, Ernest Newton, Leonard Stokes und einer Reihe anderer wiegen in ihrer Bedeutung, selbst wenn sie in der Minderzahl sind, die Stilarchitektur ganzer Architektenverbände auf. In den Werken der genannten Männer tritt uns heute das beste entgegen, was England architektonisch leistet. Baillie Scott, der poetische, in seiner geschlossenen Formenwelt unerschöpfliche Innenkünstler, Voysey, der mehr verstandesmässig schaffende, aber immer durch Klarheit und schlichte Durchsichtigkeit erfreuende Meister (der daneben der erste Vertreter des heutigen englischen Flachmusters ist), der puritanische, aber in seiner Einfachheit bis zur höchsten Möglichkeit verfeinerte Ernest Newton und der vorwiegend der Zimmerausstattung zugewandte, einen eleganten Sachlichkeitsstil pflegende George Walton beschränken ihre Thätigkeit ausschliesslich auf den Hausbau. Henry Wilson, vielleicht der phantasievollste architektonische Kopf, den England heute aufweist, und der stets durch Wucht und Verfeinerung zugleich imponierende Leonard Stokes sind vorwiegend im Kirchenbau thätig, ohne indes in die dort übliche gotische Schule zu fallen. C. Harrison Townsend entzückt an jedem seiner Bauten wieder durch eine durchaus persönliche Gestaltung bei vollendetster künstlerischer Durchbildung und Chas. R. Mackintosh, der jüngste von allen, enthüllt in seinen inneren Dekorationen eine Persönlichkeit von einer Fülle und geheimnisvollen Überzeugungsmacht, dass er in Glasgow geradezu einen neuen Lokalstil geschaffen hat.

Ein ganz besonderes Kapitel bildet die englische kirchliche Baukunst, in welcher sich im Verlaufe des 19. Jahrhunderts die ganze, in England so mächtig auftretende neugotische Bewegung abgespielt hat. England hat bis in die achtziger Jahre hinein die beste architektonische Kraft an seine Kirchen verwendet. Die Leistungen auf diesem Gebiete sind aber ebenso eigenartig rückblickend und dem Aussenstehenden, der den Fortschritt sucht, ebenso wenig ansprechend, als die ganze mystisch-ritualistische Richtung des neueren kirchlichen Lebens in England, mit der sie in Verbindung stehen. Die mystische Stimmung ist das Ziel dieser Kunst und die Brücke dazu das kirchenbauliche Rüstzeug des Mittelalters, dem man einen mystischen Sinn künstlich unterschiebt. Denn dass diese in ihrer Zeit durchaus fortschrittliche und frische mittelalterliche Baukunst an sich frei von jedem Nebengedanken gehandhabt wurde, bedarf keiner Erläuterung. Erst der heutige Gedanke trägt die Mystik hinein. Und so spricht für uns aus dem ganzen Kirchenbau der englischen Staatskirche nichts Lebendiges. Nur die Sekten schaffen in ihren aus einer Verbindung von Predigtsaal und Gemeindehaus bestehenden Bauten unbefangen und gegenwartsfreudig und es liegt vielleicht in ihnen, bei augenblicklich freilich noch wenig entwickelter Form, der Entwickelungskeim einer neuartigen kirchlichen Kunst verborgen.

Aber der riesige Aufwand, den England im Verlauf der letzten hundert Jahre an die Wiederbelebung der Gotik gesetzt hat, ist dennoch nicht als verloren

zu betrachten. Denn diese durch Jahrzehnte herrschenden gotischen Schulen haben ein treffliches Erziehungswerk im Sinne des Werkmässigen, Echten, Konstruktionsmässigen, Sachlichen verrichtet, dessen Früchte in der heutigen englischen Baukunst noch offen zu Tage treten, selbst noch unter der Decke des neuen Palladianismus. Der Sinn für echtes Material, Schlichtheit der Erscheinung und Einfachheit der Komposition zeichnet die englische Baukunst in ihrer Gesamtheit aus. Billiger Prunk und prätentiöse Eleganz, die das Stadtbild der Berliner neuen Häuserviertel beherrschen, sind in England gänzlich abwesend und es ist in dieser Hinsicht vielleicht nichts so bezeichnend, als der Umstand, dass dort weder der auf Eleganz ausgehende Verblendstein, noch die Stuckfassade jemals hat Boden gewinnen können. Auch die unecht-architektonischen Aufmachungen kleiner Architekturaufgaben, mit denen uns die gewesenen Zöglinge unsrer Baugewerkenschulen beglücken, fehlen in England. Der Akademismus in jeder Form ist in der englischen Architektur vielleicht deshalb noch nicht in dem Masse vorhanden wie bei uns, weil es dort keine Architektur-Akademien giebt, die Ausbildung des Architekten vielmehr noch in der alten Weise, nämlich im Lehrlingsverhältnis sich abspielt.

Sucht man »Modernes« im neuesten Sinne in der heutigen englischen Architektur, so ist die Ausbeute nicht sehr gross. Auf die Abwesenheit desselben in der englischen Wohnung ist schon aufmerksam gemacht. In der Architektur gehen eigentlich nur zwei oder drei Künstler darauf aus, die historischen Formen grundsätzlich zu umgehen, nämlich die schon genannten Townsend, Mackintosh und etwa noch Doysey. Man muss gestehen, dass sie es mit Glück thun, aber der Bauten, die in diesem Sinne errichtet sind, sind verschwindend wenige. Mit wachsender Erkenntnis der eigentlichen Werte und Triebkräfte in der Architektur gelangen wir indes heute immer mehr dazu, dem eigentlich Formalen eine verhältnismässig geringe Rolle beizumessen. Sucht man das Moderne weniger in der grundsätzlichen Vermeidung der von unseren Vorfahren gebrauchten Formen als in vorurteilsfreier, durch die Gegenwartsumstände diktierter Gestaltung, so dürfte in dem heutigen englischen Hause ein durchaus modernes Erzeugnis gefunden werden, in demselben Sinne modern, wie die englische Kleidung modern ist. Wie diese allgemein getragen und nicht individualistischen Künstlerlaunen entsprungen ist, so wird dieses englische Haus allgemein und in grösster Ausdehnung gebaut und bewohnt. Es ist kein erfundenes, sondern ein gewachsenes modernes Erzeugnis. Ein moderner Niederschlag statt moderner Aufwallungen. Seine angebliche Nüchternheit wird durch die unscheinbare aber gesunde Vernünftigkeit aufgewogen, die durch das Ganze weht, und für seinen etwaigen Mangel an »künstlerischen Stimmungen« entschädigt vielleicht die Gewissheit, dass es der im ganzen kühl denkende und vor allem fleissig arbeitende Gegenwartsmensch in seinen Räumen auf die Dauer ohne Beklemmung aushalten und sich unbedingt glücklich fühlen kann.

Im englischen Hause ist das Vorbildliche und Massgebliche der englischen Architektur zu erblicken, die eigentliche englische Kulturleistung, und gewiss eine solche von nicht geringer Bedeutung.

Wohnzimmer des Architekten Sidney Mitchell, Gullane

ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST OKTOBER 1901

ORIGINAL-HOLZSCHNITT VON BRUNO HÉROUX IN LEIPZIG

BRUNO HÉROUX

Am graphischen Himmel ist ein neuer Stern aufgegangen: *Bruno Héroux*. Der Name täuscht; es ist kein Franzose, der diesen kernigen Holzschnitt, diese subtile Radierung geschaffen hat, sondern ein Deutscher, — ein bescheidener Leipziger junger Mann, dessen Verdienste bisher in der Stille der Illustrierung technischer und wissenschaftlicher Bücher geblieben waren. Der Ursprung seiner Familie reicht hinauf bis zu den Hugenotten, und so ist der heutige unverfälschte Sachse zu dem fremdländischen Namen gekommen.

Der Lebensgang ist rasch erzählt. Schon der Vater unseres Künstlers war im graphischen Gewerbe thätig; er gab den Sohn, der jetzt im 32. Jahre steht, frühe in die Leipziger Kunstakademie, um ihn in der Klasse des Professor Berthold zum Holzschneider ausbilden zu lassen. Fast vier Jahre genoss Héroux den Unterricht dieses ausgezeichneten Lehrers, dann zwang ihn des Lebens Not, eine kaufmännische Thätigkeit zu ergreifen; aber bald trat er wieder in die Schule ein, diesmal bei Professor Nieper, wo streng formal nach Gips gezeichnet wurde, und später bei Professor J. R. Wehle, der dem jungen Künstler die Augen für das malerische Sehen öffnete.

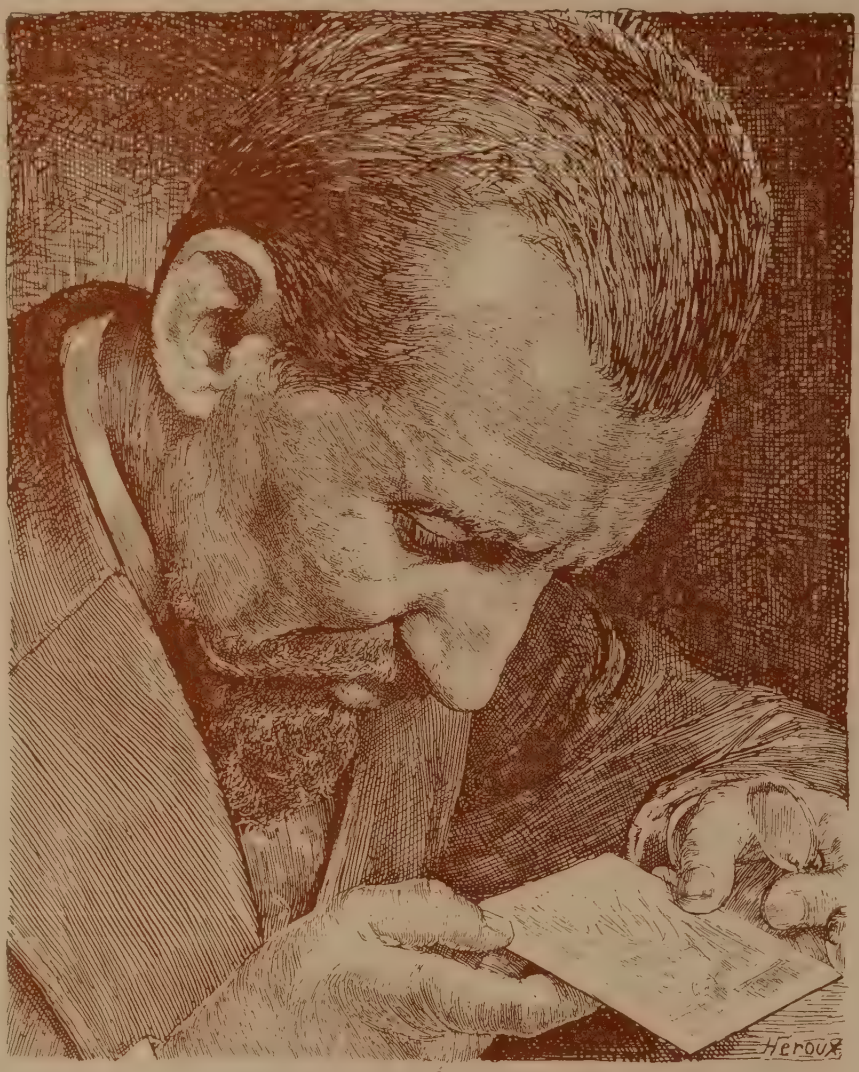
Seit 1892 steht Héroux als vielbeschäftigter Illustrator auf eigenen Füssen. Zumeist für Verleger seiner Vaterstadt zeichnete er bald Tierbilder für den Holzschnitt, bald Aquarelle aus dem Kinderleben für den Dreifarbendruck, grosse lithographische Wandtafeln, die dem Anschauungsunterrichte der Schule dienen, Federzeichnungen in malerischer Technik für das Buch der Erfindungen, und ähnliches.

Aber das war alles »bestellte Arbeit«, beschwert mit all den Misslichkeiten, die sie für eine nach freier Bethätigung drängende Künstlernatur im Gefolge zu haben pflegt. Besonders die mangelhafte Wiedergabe des ursprünglichen Entwurfes, das Scheitern der künstlerischen Intention an der Unfähigkeit der reproduzierenden Techniker spielt unter diesen Miseren eine Rolle. Gerade dies aber wurde unseres Künstlers Glück; denn es drängte ihn dazu, selbst alle technischen Verfahren zu erlernen, um die eigene Hand vervielfältigen zu lassen, was das ingenium ersonnen hatte. Und noch ein bedeutungsvoller Zufall hat über Héroux' Beschäftigung als Illustrator gewaltet: ihm wurde der Auftrag, die Tuschzeichnungen zu dem bei S. Hirzel in Leipzig erschienenen Anatomischen Atlas des Professor Spalteholz auszuführen. Die Arbeit an diesem Atlas, nebenbei bemerkt einem der originellsten und schönsten Werke, das die medizinische Litteratur des letzten Jahrzehnts aufzuweisen hat, wurde für Héroux zur vollendeten Schule der Anatomie, zum Studium des menschlichen Körpers unter kundigster Leitung, in einer Genauigkeit und in einem Umfange, wie sie wohl unter gewöhnlichen Umständen kein Künstler aufwendet. Jedes der hunderte von Bildern wurde direkt nach der Leiche, aber auf Grund einer Reihe von Präparaten, also als *Typus* gezeichnet.

Inzwischen hatte sich aber unser Künstler auf

Bruno Héroux. Selbstbildnis. Bleistiftzeichnung

eigene Faust versucht. Mit merkwürdiger Schnelle und, wie er selbst gesteht, spielender Leichtigkeit hatte er sich bald die Radierung, die Kaltnadelarbeit, Lithographie mit Kreide und Feder unterworfen — vom Holzschnitt, der ja sein ursprüngliches Fach war, ganz zu schweigen. Und nun begann er sich frei zu entfalten, schuf in buntem Wechsel eine Fülle von Blättern, bald als leicht hingeworfene Studien, bald in raffinierter Kleinarbeit. Schliesslich bot sich ihm Gelegenheit, seine Arbeiten Max Klinger's Urteil zu unterbreiten, der uns dann auf das neue Talent aufmerksam gemacht hat. So danken wir es Meister Klinger, dass wir Bruno Héroux heute vorstellen können.



Bruno Héroux. Bildnis des Kunstsammlers Liebsch in Leipzig. Lithographie

Ueber die hier beigefügten Arbeiten ist wenig zu sagen nötig. Sie sprechen für sich selbst. Der Holzschnitt für Lehnsmann hat bisher jedes Künstlers lebhaften Beifall hervorgerufen, dem wir ihn zu zeigen Gelegenheit hatten. Dass diese heute so tief im Kurse gesunkene Technik ihre eigenen Reize hat, die ihr kein anderes Verfahren streitig machen kann, wird hier schlagend bewiesen. Die Ausdrucksfähigkeit des Striches ist geradezu packend. — Und dann die »Almêh«. Warmes, pulsierendes Lebens hat der Künstler durch eine unermüdliche Technik auf die Platte gebannt. Die Mundwinkel, die Partie unter dem rechten Auge reizen immer und immer wieder zur schärfsten Betrachtung. Von hervorragend feiner Erfindung ist auch die Remarque, ein kleines Meisterstück für sich.

Ausser dem, was wir hier veröffentlichen, hat uns Héroux noch eine Reihe trefflicher Blätter vorgelegt, darunter eine so ungemein temperamentvolle, breite Radierung »Vor dem Spiegel«, dass man darin den »Kläubler« gar nicht wiedererkennt. Als der junge Künstler kürzlich seine Arbeiten Adolf Menzel sandte, schrieb der ihm: »Ich bewundere Ihre technische Ausdauer und Ihre Feinheit«. Das ist auch ein Orden pour le mérite.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Berlin SW., Dessauerstrasse 13.
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. m. b. H., Leipzig.

45 Centimeter hoch

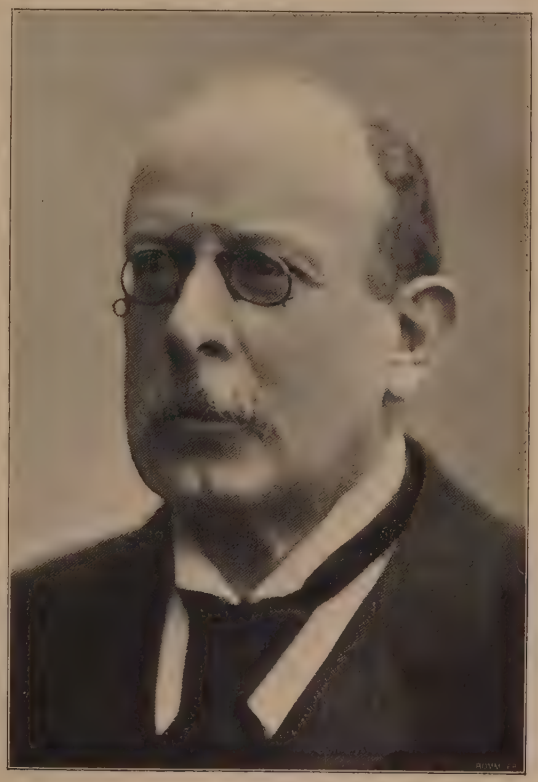
ERLIN, KÖNIGL. NATIONALGALERIE

SILBERNER HANDSPIEGEL VON ERNST MORITZ GEYGER IN FLORENZ

FRIEDRICH LIPPMANN

ZUM 6. NOVEMBER 1901

DEM Museumsdirektor mehrt es vor anderen Beamten die Pflicht, dass seine öffentliche Leistung eine stärkste persönliche Prägung hat. Die den bewährtesten Direktoren unterstehenden Museen zeigen in Auswahl, Haltung und Ordnung des Ausgestellten deutlich Willen und Meinung des Leiters und doch nicht den Geschmack des Privatsammlers. In seiner Sammlung setzt sich der Museumsdirektor durch Vermehrung und Verwaltung selbst das rühmende Denkmal seiner Thätigkeit. Wenn hier des gegenwärtigen Direktors des Berliner Kupferstichkabinetts, der vor 25 Jahren, am 6. November 1876, in seine Stellung berufen wurde, glückwünschend gedacht wird, so geschieht es in einem Vermehrungsberichte des Kupferstichkabinetts während der letzten 25 Jahre, der sich mit der Schilderung der Amtsthätigkeit ihres Direktors während einer für die Museumsentwicklung allerwärts wichtigsten Zeit deckt.



Friedrich Lippmann

Unter den europäischen Kupferstichkabinetten ist das 1831 begründete Berliner das jüngste. Als es der neue Direktor Anfang November 1876 übernahm, war der Charakter der verschiedenen Privatsammlungen, aus denen es vor 45 Jahren entstanden war, noch nicht verwischt. Namentlich war die Sammelart des Generalpostmeisters von Nagler, dessen 1835 gekaufte Kupferstichsammlung den eigentlichen Grundstock des Berliner Kabinetts bildete, deutlich und nicht immer erfreulich zu verspüren. Denn die Zeit, in der Herr von Nagler sammelte, kannte noch nicht das heutige berechtigte Raffinement in der einzigen Schätzung der Kupferstiche nach frühen und frischen Abdrücken. Die sogenannten Etats oder Plattenzustände wurden schon beachtet, bei etatlosen Meistern aber, wie Dürer, wurde damals mehr darauf gesehen, *dass* ein Blatt überhaupt, als *wie* es in einer Sammlung vorhanden war. Trotzdem darf die Sammlung von Nagler nicht unterschätzt werden, ihr Umfang schon machte sie zum wichtigsten Teil des neuen Kabinetts und sie enthielt Stücke, die noch heute wertvoll sind. Für ihre Zeit trefflich und gut gemeint gab sie freilich vieles in den öffentlichen Besitz, was heute nicht mehr so bewertet wird. Bei dieser mangelhaft gewordenen Mappenfüllung setzte die Thätigkeit des neuen Direktors sogleich ein und es blieb dauernd seine vornehmste Sorge, in den Werken namentlich der wichtigsten Meister die schlechten Exemplare durch gute und wieder bessere bis zur möglichsten Steigerung zu ersetzen. Anderes seines Wirkens mag bekannter geworden sein, diese stillere That aber bildet den besten Teil seiner bisherigen Lebensarbeit.

Wenn es möglich wäre, zu zeigen wie das Werk Schongauer's, Dürer's, Rembrandt's im Jahre 1876 aussah und zu welcher Höhe es in 25 Jahren zu führen gelang: das wäre heut zum Festtage zunächst zu sagen. Dem Fernstehenden mag es oft seltsam erscheinen, wenn in dem Bericht über die Erwerbungen des Kupferstichkabinetts, der vierteljährlich gedruckt wird, z. B. ein ganz bekannter Kupferstich von Martin Schongauer als neuer Ankauf angeführt wird. Dann ist es gelungen, wieder ein besseres Exemplar, als das bisher besessene war, aufzutreiben. Die knappe Mitteilung des Vierteljahresberichtes spricht nicht deutlich. Wenn gelesen wird, dass eine Radierung von Rembrandt, eine Zeichnung von Dürer erworben wurde, so wird nicht verständlich, welche Mühe und Arbeit vorangegangen ist, bevor die kurze Ankaufsnotiz veröffentlicht werden konnte. Man rühmt wohl von einem Museumsdirektor, dass er die gebotenen Gelegenheiten geschickt zu benutzen wisse. Mehr zu

rühmen ist, was öffentlicher Kenntnis sich freilich meist entziehen wird, wenn er die günstige Kaufgelegenheit selbst schafft.

Recht altväterisch war auch der Zustand, in dem sich die Sammlung der Handzeichnungen 1876 befand. Die berühmtesten Namen trugen eine reiche Anzahl von Blättern, die jetzt vergessen und aus den Mappen der Meisterzeichnungen ganz verschwunden sind. Wiederum belastet das die frühere Verwaltung wenig, denn diese Zeichnungen trugen ihre grossen Namen meist mit Zustimmung der Gelehrten und sicher mit der der Künstler. Es traf sich gut, dass die neue Leitung des Kupferstichkabinetts einsetzte, als die kunstkritische Neuwertung der Handzeichnungen alter Meister, die sich seitdem so sehr verfeinert hat, begann. Es wurde nicht gezögert, eine gründliche Sichtung der Zeichnungsmappen vorzunehmen, die dabei freilich bedenklich leer wurden. Es gehörte Mut dazu, Zeichnungen von lokaler Berühmtheit als wertlos hinzustellen, umso grösserer, als sich die Gelegenheiten, Zeichnungen zu erwerben, seltener bieten und sich für Werke der grössten Meister der italienischen Renaissance auch bis heute noch nicht in gewünschter Weise gefunden haben.

In den Beginn der neuen Direktion fällt die Erwerbung der Dürer-Sammlung Posonyi-Hulot in Paris, ein überaus reichhaltiges Werk der Stiche und Holzschnitte des Meisters in vortrefflichen Abdrücken und über vierzig echte Zeichnungen umfassend. Dürer blieb der besondere Pflegling. An seinem Ehrentag mag mit gerechtem Stolz, der es geschaffen hat, sich sagen: ich habe das beste Dürerwerk der Welt zusammengebracht. Die Berliner Sammlung von Zeichnungen Dürer's, vermehrt durch Ankäufe aus den Sammlungen Didot, Mitchell, Klinkosch u. a., ist nächst der der Albertina jetzt die bedeutendste.

Die Erwerbung der Handschriftensammlung des Herzogs von Hamilton im Jahre 1882 ist die bekannteste That des Kabinettsdirektors. Mit ihr wurden die Illustrationen Botticelli's zur Divina Comedia erworben, der jetzt wohl populärste Besitz des Berliner Kupferstichkabinetts. Ausserdem kamen durch die Sammlung Hamilton mehrere niederländische Gebetbücher aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts mit Miniaturen ersten Wertes und einige Handschriften mit vorzüglichen Beispielen der blühenden italienischen Illuminierkunst vom Ende des 15. Jahrhunderts hinzu.

Von der Sammlung Felix in Leipzig gelang es, den wertvollsten Teil, die Kupferstiche Martin Schongauer's und anderer primitiver deutscher Meister, für das Kabinett anzukaufen. Die Erwerbung der Ornamentstichsammlung Destailleur in Paris kam nach der Auseinandersetzung mit dem Kunstgewerbemuseum meist dem letzteren zu gut.

Für ein Kupferstichkabinett von einem beträchtlichen Grundstock sind die Erwerbungen ganzer Sammlungen selten thunlich. Die Erwerbungen müssen meist einzeln, seltener im freihändigen Kunsthandel, häufiger auf Versteigerungen gemacht werden. Auf den grossen internationalen Kupferstichauktionen ist der Direktor des Berliner Kupferstichkabinetts der geschätzteste Käufer geworden. Es ist zu rühmen, dass es im kargen Staat Preussen einem Mutigen vergönnt war, für Kupferstiche und Zeichnungen Preise zu zahlen, für deren Höhe die Anerkennung erst erkämpft werden musste. Auf den berühmtesten Kupferstichauktionen konnten oft beträchtliche Erwerbungen für das Kabinett gemacht werden. Für Ankäufe auf der Auktion der Sammlung des Herzogs von Buccleugh hatte ein vornehmer Kunstfreund reiche Mittel zur Verfügung gestellt, die gestatteten, bei einem ersten Zustand von Rembrandt's Hundertguldenblatt und vielen anderen Radierungen Rembrandt's in ersten Abdrücken alle Steigerer zu überbieten. Die Sammlung des Dr. A. Sträter in Aachen gab wichtige Ergänzungen der kleineren niederländischen Radierer des 17. Jahrhunderts her. Bei der Vermehrung der Holzschnittbücher konnte der Sammlungsleiter einer alten eigenen Liebhaberei folgen. Kein anderes Kabinett verfügt über eine so notwendige Ergänzung der Holzschnitteinzelblätter. Von italienischen Holzschnittbüchern des 15. Jahrhunderts fehlt kein künstlerisch hervorragendes Werk, das noch zu beschaffen möglich war.

Neuerdings werden auch, nachdem diese Abteilung von der Nationalgalerie dem Kupferstichkabinett überwiesen wurde, hier graphische Arbeiten moderner Künstler gesammelt, deren Ergänzung und Vermehrung besondere Umsicht und Sorgfalt erheischt.

Die Sammlung von Photographien nach Gemälden und Zeichnungen alter Meister steht in ihrer Reichhaltigkeit und wissenschaftlichen Ordnung vielleicht einzig da. Sie ist ein ungewöhnlich viel benutzter Apparat für kunstwissenschaftliche Studien geworden.

Die steigende Benutzung der Sammlung legte die Pflicht für besondere Schutzvorrichtungen auf, um Kunstwerke zartester Art im Zustande ihrer Erhaltung möglichst lange zu bewahren. Viele Betrachter sind leider Abnutzer. Die technische Aufstellung der Stiche und Zeichnungen, wie sie für das Berliner Kabinett gewählt wurde, erreicht wohl das Mögliche. Die Berliner Art, die Blätter zu bearbeiten und zu sichern, wurde für viele auswärtige Sammlungen das Vorbild.

Die rasche und stetige Vermehrung der Sammlung gebot sorgfältigere Führung der Kataloge, als sie früher im Brauch war. Es gilt nicht nur, die einzelnen Objekte inventarmässig festzulegen, sondern mehr noch müssen sie nach verschiedenen praktischen und wissenschaftlichen Gesichtspunkten verzeichnet werden. Der modernen Vorliebe für historische Illustration kam diese Katalogisierungsarbeit vorzüglich zu gute. Ohne sie wäre für manches derartige Werk der künstlerische Schmuck nicht zu besorgen gewesen.

Fünfundzwanzig Jahre Schaffen in diesem umfassenden und vielfältigen Thun ist ein schweres, aber ein wirkendes und nützliches Teil guter Arbeit gewesen. In wichtigster Zeit, in der reiche Erwerbungen noch möglich waren, konnte das Kabinett unter kräftiger Leitung emporwachsen. Nach langem Beharren in der Ruhe wurde das Berliner Kupferstichkabinett zum Ansehen, zur Grösse und Bedeutung geführt. Das ist das persönlichste Werk seines Direktors *Friedrich Lippmann.*

JARO SPRINGER.

DIE AUSSTELLUNG ÄLTERER KUNSTWERKE IN MÜNCHEN

Von Max J. Friedländer

Die »Ausstellung von Meisterwerken der Renaissance aus Privatbesitz«, mit der die Münchner »Secession« in diesem Sommer ihre Räume im Königl. Kunstausstellungsgebäude gefüllt hatte, errang, wenn keinen materiellen, so doch einen beträchtlichen moralischen Erfolg. Das mit feinem Geschmack arrangierte Beieinander älterer Kunstwerke in den mässig grossen, gut beleuchteten und mit schönen Stoffen bekleideten Oberlichtsälen war überraschend gefällig und überaus reich an Abwechslung. Zum Glück herrschte nicht die »malerische« Willkür, die, als dem Münchner Ateliergeschmack eigentümlich, etwa erwartet worden war. Und auch in den anderen Fehler, *den* der museologischen Nüchternheit, waren die Veranstalter nicht verfallen. Der Glanzpunkt war das Zimmer, das Freiherr Heinrich von Tucher aus der Fülle seines Besitzes in ähnlicher Weise wie seine römischen Wohnräume im Palazzo Borghese ausgestattet hatte. Hier vereinigten sich Möbel, Gemälde in herrlichen Rahmen, Bildwirkereien, Brokatstücke und der alte rote Sammet, mit dem die Wände vollständig bekleidet waren, zu einem unvergesslichen Eindruck von schwerer Festpracht, von veredeltem Luxus.

Abb. 1. Bildnis eines Mannes von Fouquet
Besitzer Graf Wilczek in Wien

Einwendungen gegen den Titel der Ausstellung klingen vielleicht pedantisch. Elfenbeinschnitzereien aus dem 14. Jahrhundert, Gemälde von Snyders oder Tiepolo sind schliesslich überall willkommen, selbst auf einer Renaissance-Ausstellung. Es waren aber Dinge zu sehen, die nicht nur keine »Meisterwerke der Renaissance«, sondern überhaupt keine Meisterwerke waren, minderwertige und selbst falsche Stücke. Allein, wer da weiss, wie solche Leihausstellungen entstehen, wie mühsam der natürliche Widerstand der Privatsammler überwunden wird, macht die Veranstalter nicht ohne weiteres für die angedeuteten Mängel verantwortlich. Hundert Rücksichten beschränken die freie Wahl, und wenn es gilt, einen Privatsammler für das Unternehmen zu gewinnen, geht es oft nicht an, eine kritische Auslese zu wagen unter den Gegenständen, die er freundlich zur Verfügung stellt.

Aus der natürlichen, freilich nicht mehr stark fliessenden Quelle, dem bayerischen Privatbesitze, hatten die Veranstalter erfolgreich geschöpft. Mit wenigen Ausnahmen — so fehlten die Stücke, die Herr von Hefner-Alteneck besitzt — war alles Würdige und Geeignete aus München selbst gewonnen worden. Einige hervorragende Kostbarkeiten aus den Kirchenschätzen von Augsburg und Eichstädt, und aus dem Stadtschatz von Regensburg drei Stoffbehänge mit figürlichen Darstellungen, Arbeiten des 14. Jahrhunderts, Darleihungen, die kaum zu erhoffen gewesen waren, erhöhten die Bedeutung der Ausstellung. Die Herren vom bayerischen Adel, Fürst Fugger, Fürst Oettingen, die Grafen Toering-Jettenbach und Arco auf Walley hatten wenige, aber höchst bedeutende, zum Teil fast unbekannte Kunstwerke zur Verfügung gestellt. Und das Münchener Sammlerwesen präsentierte sich

recht stattlich, da die Herrn Prof. Lenbach, Prof. Pringsheim, Wilhelm Clemens, Dr. von Pannwitz und Greb mit grosser Opferwilligkeit alles in den Rahmen der Ausstellung Passende dargeliehen hatten. Von den jüngeren Münchner Sammlern folgt Herr Clemens heimischen Traditionen mit Glück und Geschmack, indem er das Interesse namentlich süddeutschen Arbeiten des 15. und 16. Jahrhunderts zuwendet. Seine höchst reizvollen farbigen Schnitzwerke wahrten dem Ganzen zusammen mit ähnlichen Stücken aus von Miller'schem, Greb'schem Besitz und aus anderen Quellen den Lokalcharakter. Herr Prof. Pringsheim, der Zahl der Objekte nach der bedeutendste Aussteller, besitzt eine reiche Sammlung von mehr internationalem Gepräge. Seine italienischen Majoliken, sein deutsches Silberzeug, seine Bronzen, seine französischen Emailplatten, überall hochgeschätzte, marktgängige Dinge, traten in geschlossenen Gruppen wirkungsvoll auf und füllten beinahe zwei Räume. Herr Dr. von Pannwitz hatte weit weniger Gegenstände ausgestellt, darunter aber mehrere, die ganz besondere Beachtung verdienen. Ihm gehört das hier abgebildete Holzrelief — das Wunder des heil. Eligius —, wohl eine fränkische Arbeit von 1510 etwa, die mit ihrer sicheren Erzählung im Volkston eigentümlich anziehend wirkt, wiewohl das Holz der Farbe beraubt ist. Und ihm gehören die beiden besten Bronzen, die auf der Ausstellung zu sehen waren, ein Herkules als Knabe, die Schlangen würgend, eine geistvolle italienische Erfindung, die in drei oder vier Exemplaren bekannt ist, und ein Herkules, der den Löwen tötet, eine italienische Arbeit vom Anfang des 16. Jahrhunderts in einem Guss von herrlicher Patina.

Abb. 2. Das Wunder des heil. Eligius. Holzrelief. Besitzer Dr. v. Pannwitz in München

Der Fürst von Hohenzollern-Sigmaringen hatte ausser dem wahrhaft königlichen Silberschatz portugisischer Herkunft, Arbeiten im spanischen Renaissancestil, von 1530 etwa, das zierlich durchgeführte Madonnenrelief von Hans Daucher ausgestellt, das hier abgebildet ist. Das in Kehlheimer Stein gearbeitete Stück ist von 1520 datiert, mit dem Namen des Meisters (»Daher«) bezeichnet und teilt mit den besten sonst bekannten Arbeiten Daucher's die Accuratesse, Schärfe und Trockenheit. Die Erfindungsgabe dieses geschickten Meisters war recht beschränkt. Unser Relief ist in ängstlicher Anlehnung an Dürer's Holzschnitt der »Madonna mit den vielen Engeln« (von 1518) entstanden.

Aus Wien hatte Graf Wilczeck einige interessante Gemälde und Herr Dr. Figdor mehrere prächtige oberdeutsche Holzbildwerke gesandt. Vom Rheinland her war leider fast nichts zu erhalten gewesen, abgesehen davon, dass der Grossherzog von Hessen aus seinem Privatbesitze die beiden hübschen Knabenbildnisse von Lucas Cranach und das Nürnbergische Porträt eines jungen Mannes gesandt hatte, das den frühen Dürerporträts nah verwandt, als beunruhigendes Rätsel die Studierenden beschäftigte. Kurz vor dem Schlusse der Ausstellung kamen noch zwei gute Bildnisse von Frans Hals aus dem Besitze des Freiherrn von Heyl aus Worms an.

Die Hamburger Sammler hatten sich nicht gerade glücklich beteiligt. Herr Konsul Weber, der eine grosse Zahl deutscher und italienischer Bilder des 15. und 16. Jahrhunderts besitzt, die sich in den Rahmen der Münchner Ausstellung vortrefflich eingefügt hätten, hatte nur holländische und vlämische Gemälde des 17. Jahrhunderts geschickt, dabei auch solche, durch die seine reichhaltige und schöne Galerie nicht würdig repräsentiert wurde.

Der Berliner Besitz war nur sehr unvollkommen vertreten, da die grossen Sammlungen von Beckerath, Hainauer, von Kaufmann, J. Simon, von Carstanjen ganz fehlten. Doch bedeutete die Teilnahme der

Berliner Herren Dr. Weisbach, Eugen Schweitzer und G. Salomon immerhin einen erheblichen Gewinn, weil dadurch die schwächste Position verstärkt wurde. Von Berlin aus wurden Werke der *italienischen* Renaissance beigesteuert, an denen der süddeutsche Privatbesitz auffällig arm ist. Die von Herrn Dr. Weisbach ausgestellten Stücke, das mit Recht viel bewunderte Flachrelief der thronenden Madonna in zart bemaltem Stuck von Donatello und zwei höchst interessante Gemälde, die diesem Meisterwerke zeitlich und örtlich nahe stehen, waren neben einigen Stücken in dem Tucher-Raum die einzigen gewissen Boten von der florentinischen Frührenaissance. Herr Schweitzer zeigte eine kleine Gruppe lombardischer Gemälde vom Anfang des 16. Jahrhunderts, dabei einige reizende braun in braun gemalte Engelgestalten, Teile einer Predella, von Gaudenzio Ferrari, und Herr Gustav Salomon trug zu der reichen Dekorationswirkung mit einer Reihe stattlicher Bronzefiguren der italienischen Hoch- und Spätrenaissance bei.

Von dem vielen Guten, das an deutschen Bildern und Schnitzwerken in Berliner Privathäusern zu finden ist, war nichts nach München gekommen, mit Ausnahme der sehr hübschen Holzstatue einer weiblichen Heiligen, im Stile Riemenschneider's, die Herrn Wilhelm Gumprecht gehört.

Herr Zöllner aus Leipzig vertrat den sächsischen Privatbesitz allein und brachte als Kenner und Sammler seine Spezialität kräftig zur Geltung, indem er eine Auswahl namentlich historisch bedeutsamer Zinnarbeiten belehrend zusammenstellte.

Um die dankenswerte Veranstaltung in der Erinnerung festzuhalten, zähle ich einige ihrer besten Gaben auf. Durch das freundliche Entgegenkommen der Ausstellungsleitung und der Aussteller sind wir in den Stand gesetzt mehrere Werke hier in Abbildungen zu zeigen.

Wenn der Glanz der italienischen Hochrenaissance weniger von einzelnen Meisterwerken aus erstrahlte als von dem Beieinander her, das Herr von Tucher geschaffen hatte, so fehlte es doch nicht ganz an Gemälden, die auch ausserhalb des Dekorationszusammenhanges und abgesehen vom kunsthistorischen Interesse vollen Genuss zu gewähren geeignet sind. Das eine der Tizianporträts in Lenbachs Besitz, das auf der Ausstellung war, das Profilbildnis Franz' I., steht an Schärfe der Charakteristik wohl, nicht aber an Farbenreiz hinter dem im Louvre aufgestellten entsprechenden Gemälde zurück. Das Frauenporträt von Bronzino, das Herrn Hermann Mumm in Frankfurt a. M. gehört, ist ein ungewöhnlich gesundes und befriedigendes Werk der florentiner Spätrenaissance. Schade, dass die goldblonde Färbung dieses übrigens wohl erhaltenen Bildes unter einem trüben Firnis verborgen liegt. Die charakteristische Schöpfung des Dosso Dossi, ein tiefglühendes Frauenbildnis, und das signierte, in den Formen etwas weichliche Madonnenbild von Caroto im Tucher-Zimmer, das Brustbild eines Feldherrn, veronesisch, wie viele Kenner meinten, und 1520 etwa entstanden, von derbem Effekt, aber sehr eindrucksvoll, das Herr Böhler als »Giorgione« zeigte, endlich die grosse in gelber, satter, einheitlicher Tönung breit gemalte, etwas wüst gezeichnete Komposition von Tintoretto, Venus und Vulkan, aus dem Besitz des Herrn Fr. Aug. von Kaulbach, vertraten die grosse Zeit der italienischen Malerei, wenn nicht glänzend, so doch würdig.

Abb. 3. Madonnenrelief von Hans Daucher. Besitzer Fürst zu Hohenlohe-Sigmaringen

Unter den altniederländischen Tafeln erschienen viele interessant und boten Überraschungen, wie die

Abb. 4. Madonna. Tiroler Holzschnitzarbeit. Besitzer Dr. Figdor in Wien

genaue Wiederholung des Münchener Lucasbildes von Roger van der Weyden, die Graf Wilczek besitzt und die besser erhalten ist als das Original. Abgesehen von der kleinen vernachlässigten und im jetzigen Zustand schwer zu beurteilenden Memling-Tafel, die Herr Clemens in Spanien erworben hat, war eigentlich nur *ein* Meisterwerk bei den altniederländischen Bildern und das gehört schon dem Anfang des 16. Jahrhunderts an, nämlich die Madonna mit fünf weiblichen Heiligen von der Hand des Pseudo-Mostaert. Eine weit schwächere Wiederholung dieses dem Grafen Arco auf Walley gehörigen Gemäldes wird in der römischen Galerie St. Luca bewahrt. In der Münchener Tafel, die eine köstliche Landschaft, die leichteste Grazie der Gestalten und das schönste Verhältnis zwischen Landschaft und Figuren aufweist, erscheint der milde Kleinmeister fast wie ein Nachfolger des Stephan Lochner.

Wohl das merkwürdigste Bild unter denen, die auf dieser Ausstellung erst im weiteren bekannt wurden, ist das unter der Titulatur »Art des van Eyck« katalogisierte Brustbild eines charaktervoll hässlichen Mannes. Ohne eigentlichen Farbenreiz, mit dunkler einfacher Gewandung und schwerer bräunlicher Fleischfarbe, ist das Bildnis, wie unsere Abbildung noch erkennen lässt, ungewöhnlich zielbewusst angelegt und drastisch in der Erscheinung. Zwischen der Eyck'schen Porträtierkunst und der florentinischen Bildnismalerei des 15. Jahrhunderts hält diese Tafel im Grade der Durchführung etwa die Mitte. Die Hände sind relativ schwach, knochenlos und unfleischig. Bode hat den Namen »Fouquet« vor der Tafel, die dem Grafen Wilczek gehört, zuerst ausgesprochen. Ihr zunächst steht, wie mir scheint, das schöne, dem französischen Meister zugeschriebene Porträt von 1476 in der Liechtenstein-Galerie.

Reicher natürlich als die italienische und altniederländische Malkunst war die oberdeutsche vertreten, die schwäbische weit besser als die fränkische. Der ältere Hans Holbein und Amberger wahrten die Ehre der deutschen Kunst. Von den beiden aus Eichstädt gesandten Holbein-Tafeln ist die »Krönung Mariä« erfreulich, die doppelt so breite, von demselben Altar stammende »Bestattung der hl. Afra« aber durch eine arge »Restaurierung« fast aller Reize beraubt. Während die ganze Kirchenmalerei des älteren Holbein handwerklich ist, und seine grossen Gaben nur hie und da in einer farbig reizvollen Partie, in einem individuellen Kopf oasenartig aufblühen, ist er als Porträtist stets geistreich, ganz bei der Sache und merkwürdig frei. Das gut erhaltene, aber vernachlässigte und unscheinbar gewordene Votivbild des schlimmen Bürgermeisters Schwarz, aus dem Besitz des Herrn von Stetten, das im Jahre 1508 entstanden ist, bietet in der gliederreichen Stifterfamilie eine lange Reihe entzückender Bildnisköpfe.

Die als »Schäufelein« ausgestellte Kreuzigung, die jetzt Herrn Dr. Soltmann gehört, ist, wie ich schon vor zehn Jahren gesagt habe, ein charakteristisches Werk des Ulmer Meisters Martin Schaffner, stark restauriert, im Kopf der knieenden Magdalena und auch sonst an vielen Stellen. Weit bedeutender als diese Tafel, die Herr Hamminger in Regensburg früher besass, und überhaupt eines der hervorragenden Stücke der Ausstellung, war das von Herrn von Habermann unter dem Namen »Schaffner« ausgestellte Frauenporträt. Ich kenne kein Porträt des Ulmer Meisters, das so fest und ohne Manier gezeichnet, so einfach und stattlich aufgefasst ist, wie dieses von 1529 datierte, angeblich die Ulmer Patrizierin Schad von Mittelbiberach darstellende Porträt, und halte die Autorschaft Schaffner's für zweifelhaft.

Von den vier ausgestellten Amberger Porträts sind die beiden aus dem Augsburger Maximiliansmuseum, die W. Moerz und seine Gattin Afra darstellen, schlecht erhalten. Die Fleischpartien sind überarbeitet und undurchsichtig geworden. Hingegen sind die beiden Bildnisse aus dem Besitz des Fürsten Fugger einwandfrei in jeder Beziehung, und das grössere davon, die 1541 gemalte Halbfigur eines 20jährigen Jünglings, kann wohl als das schönste Werk gelten, das dem Meister gelungen ist. In der vornehmen Haltung erinnert die Figur an Bronzino, und auch die in Amberger's Porträts kaum wiederzufindende Weise des Abschlusses und des

Beiwerkes erinnert an den florentinischen Hofporträtisten. Die Malweise aber ist nicht etwa glasig, in Nachahmung des Italieners, vielmehr so weich und flaumig im Fleisch und so leicht gleitend und glänzend in der Gewandung wie sonst, in Amberger's besten Arbeiten. Das Porträt ist ebenso weit von altertümlicher Gebundenheit entfernt, wie von Pose und Prätension.

Aus der grossen Zahl zum Teil unerfreulicher vlämischer und holländischer Bilder des 17. Jahrhunderts hebe ich die wenigen heraus, die ihre Anwesenheit rechtfertigen konnten. Das reiche sorgfältig durchgebildete, in der Färbung etwas scharfe Stillleben von J. D. de Heem, das dem Freiherrn von Schacky gehört, ist echt signiert, tadellos erhalten und teilt diese Eigenschaften mit dem schlichteren Stillleben des Pieter Claesz aus Lenbach's Besitz, das sonderbarer Weise trotz des Monogramms als »vlämisch von 1644« katalogisiert war. Weit bedeutender und ein Werk hohen Ranges ist das breite Fruchtstück von Snyders, das vor kurzem in den Besitz des Grafen Ernst von Moy gelangt ist und schon auf einer früheren Münchner Ausstellung gerechte Bewunderung mit der geistvollen Lebendigkeit des Malwerkes und der milde glühenden Farbenpracht geweckt hatte.

Das schönste holländische Gemälde war der »Pieter de Hooch«, den Herr Dr. Weisbach geliehen hatte, eine freundliche Familienscene in eleganter, traulicher Räumlichkeit. Der koloristische Effekt ist ungewöhnlich und ruht vornehmlich auf dem Orangegelb des Kinderkleides.

In seiner Art, einer heute etwas missachteten Art, ein vortreffliches Werk ist die Nachtlandschaft von van der Neer, die dem Grafen Arco gehört. Dieses Bild weist mehr Naturstudium und Feinheit der Durchführung auf, als der Meister gewöhnlich für das Motiv aufwendete, an dem er sich stumpf malte.

Der Gruppe der oberdeutschen Holzbildwerke durfte man sich füglich mit hoch gespannten Erwartungen nähern. Ist doch München seit langem der Hauptmarkt für diese früher vernachlässigte, seit kurzem auch im internationalen Handel zu Ehren gekommene Kunst.

Einige erquickliche Überraschungen bot die Ausstellung den Freunden der altdeutschen Schnitzkunst. Herr Dr. Figdor, der ein ganz besonders feines Verständnis für den farbigen Reiz der süddeutschen Holzbildwerke besitzt, hatte aus seinem reichen Schatze mehrere Stücke gesandt, vier flache Relieffiguren weiblicher Heiliger, in den Formen etwas plump und nur mittelgute Arbeiten von 1490 etwa, aber so prächtig erhalten mit der originalen Vergoldung und Bemalung, wie es uns leider ganz selten beschert wird. Die fast lebensgrosse knieende Madonna aus einer Altargruppe, einer Anbetung des Christkindes, kaum minder gut erhalten, wenn auch die Farbe des Antlitzes nicht die ursprüngliche zu sein scheint, gehört mit ihrer herben, urwüchsigen Kraft und eindrucksvollen Bewegung zu dem höchsten, was die Tiroler Schnitzkunst hervorgebracht hat. Die Figur ist hier abgebildet. Mir scheint, sie ist von derselben Hand, wie die beiden bekannten Statuen Leonhard und Stephan im Germanischen Museum. Den Joseph, der zu der Madonna des Herrn Figdor gehört, besitzt Herr Ad. Thiem in San Remo. Schade, dass die beiden Figuren nicht auf der Ausstellung vereinigt werden konnten.

Einen üblen Eindruck machte die Blutenburger Madonna, die man in bester Absicht auf die Ausstellung gebracht hatte. Diese Figur, wie leider auch die Hauptstücke in Nürnberg, hat man beachtet, bewundert und — neu angestrichen. Es wäre wohl zu empfehlen, dass die Blutenburger Figuren und auch die »Nürnberger Madonna«, die ihre vorzeitige Berühmtheit mit einem widerwärtigen grünlichen Anstrich abbüsst, gereinigt würden. Das nackte Holz ist der modernen Färbung bei weitem vorzuziehen.

Die beiden Werke, die auf der Ausstellung mit vollem Recht dem Tilmann Riemenschneider zugeschrieben waren, machten trotz ihrer schlichten Farblosigkeit den besten Eindruck. Vor Arbeiten dieses

Abb. 5. Ehepaar aus einer Darstellung der hl. Sippe. Holzschnitzerei von Tilman Riemenschneider. Besitzer Fürst Oettingen-Oettingen

subtilen Schnitzers hat man öfters das Gefühl, dass die Vergoldung und Bemalung die Wirkung eher gemindert als gesteigert haben möchte. Zu unserer freudigen Überraschung lehrte die Ausstellung das Gegenstück kennen der oft erwähnten und hoch gerühmten Gruppe des »Ehepaares im Betstuhl«, die das South Kensington-Museum besitzt, das andere Eckstück von der grossen Sippendarstellung. Die vom Fürsten Oettingen-Oettingen ausgestellte Gruppe entspricht in jeder Beziehung der Londoner und steht ihr an Qualität nicht nach. Nahezu ebenso vortrefflich und gewiss auch eine Arbeit des fränkischen Meisters ist das kleine, im Anatomischen erstaunlich durchgebildete Crucifix, das Herr Prof. Piloty aus Würzburg nach München geschickt hatte.

An hübschen Arbeiten der Kleinkunst, in Holz geschnitzten Statuetten und Altärchen fehlte es nicht. Am meisten bewundert wurde die reizende, wenn auch etwas spielerische Madonna, die auf einem von Engeln getragenen Kissen steht, in originaler Vergoldung und Bemalung, ein schwäbisches Werk von 1500 etwa, ganz mit Unrecht dem Veit Stoss zugeschrieben. Der Besitzer dieses Stückes ist der Münchener Sammler Greb, der übrigens ausser alten Schmuckstücken, Anhängern und dergl. noch ein sehr gutes Leuchterweibchen im Stile Riemenschneider's zeigte. Alle die kleinen in Holz gearbeiteten Figuren überragte eine in Silber getriebene Statuette, die Madonna aus dem Augsburger Dommuseum, die — nicht nur im Sinne des Kunsthandels — das kostbarste Stück auf der Ausstellung war.

Die Aufzählung wirkt auflösend, sie wird vielleicht die Vorstellung vermitteln, dass allerlei schöne und gute Dinge zu sehen waren, dem besten, was in München geboten wurde, dem Eindrucke des Ganzen wird sie nicht gerecht. Der Dank für das Gelingen der Veranstaltung kommt zuerst Herrn Benno Becker zu, dessen Urteil und Geschmack vor der ungewohnten Aufgabe nicht versagten.

Abb. 6. Bildnis eines jungen Mannes von Christoph Amberger. Besitzer Fürst Fugger in Augsburg

Abb. 1. Max Klinger. Dekorative Wandfüllung

DIE NEUEN ERWERBUNGEN DER BERLINER NATIONAL-GALERIE

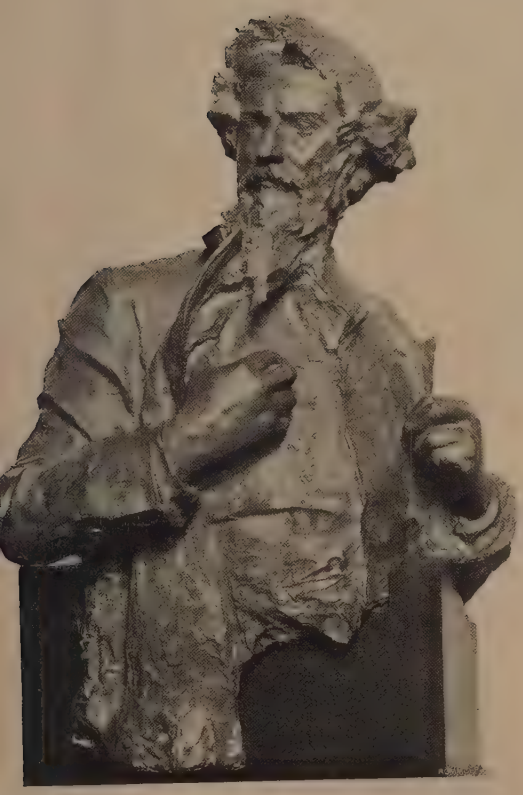


Abb. 2. Troubetzkoj. Porträtbüste von Segantini. Bronze

DIE National-Galerie ist kein Durchgangspunkt wie das Pariser Luxembourg-Museum, aus dem nur die besten Kunstwerke und auch diese frühestens zehn Jahre nach dem Tode ihrer Schöpfer, in das grosse National-Museum des Louvre wandern. Alles, was für sie erworben wird, geht in ihren dauernden, unveräusserlichen Besitz über. Deshalb ist die Verantwortlichkeit ihres Leiters so gross und sind die Angriffe, die er erfährt, so begreiflich. Den dauernden Wert eines Kunstwerkes zur Evidenz darzulegen, ist nicht möglich, und Volksabstimmungen kann man auch nicht darüber veranstalten. Der persönliche Geschmack wird hier immer eine wichtige Rolle spielen, und was wir verlangen können, ist nur, dass er durch umfassende Kenntnisse, reiche Erfahrung und Besonnenheit geleitet werde. Und dass dies hier der Fall ist, beweist der von Tag zu Tag sich mehrende Beifall, der der Umgestaltung und den neuen Erwerbungen der Galerie gezollt wird.

Die Ausstellung der in den letzten zwei Jahren erworbenen Werke, die vor kurzem im zweiten Corneliussaale eröffnet worden ist, wirkt ganz überraschend reichhaltig; nicht allein durch die Zahl, die allerdings, hauptsächlich infolge der grossherzigen Schenkung der Erben des feinsinnigen Sammlers Felix Königs, aussergewöhnlich gross ist, sondern auch durch die Mannigfaltigkeit der in ihr vertretenen Schulen und Richtungen. Von der herben Strenge eines Feuerbach werden wir bis zu dem kecken Plakatstil der Wiener und Münchner Jugend, von dem schlichten Kolorit eines Sperl zu den kühnsten Schöpfungen der Freilichtmalerei geführt; neben dem deutschesten aller deutschen Meister, Schwind, finden wir Franzosen und Italiener.

Bei der Betrachtung der eigentlichen Erwerbungen, d. h. der Ankäufe, fallen zunächst zwei Bestrebungen ins Auge: die Zahl der ausgeprägt deutschen Bilder zu vermehren und eine wertvolle Sammlung von der neuerdings erfreulich erstarkenden deutschen Kleinplastik anzulegen. Von *Schwind,* von dem die Sammlung bisher nur ein grösseres Bild besass, sind drei seiner um das Jahr 1860 gemalten »Gelegenheitsgedichte« — so nannte er selbst diese anspruchslosen Bildchen — erworben worden. Auf zwei von ihnen hat sich der Künstler selbst dargestellt, auf dem einen, wie er, das Ränzel auf dem Rücken, im Morgengrauen an der Hofthür vom väterlichen Hause Abschied nimmt, auf dem andern, wie ihm die junge Herzogin von Orléans in eins seiner Wartburgbilder ein Blümchen hineinmalt. Das dritte Bild illustriert das Herzenserlebnis eines Freundes, »Abenteuer des Malers Binder«. Diese persönlichen Beziehungen und die Innig-

Abb. 3. Giovanni Segantini. Rückkehr zur Heimat

keit des Empfindens geben den Werken einen Wert, der ihren malerischen Eigenschaften allein nicht zukommen würde. Von den gleichzeitig erworbenen Zeichnungen Schwind's möchte ich den frühsten, der schlichten Studie zum »Spaziergang« (Abb. 6) und der »Landpartie« den Preis zuerkennen. Ganz deutsch sind auch die Bildchen des jüngst verstorbenen Frankfurter Meisters *Louis Eysen*. Das eine stellt weiter nichts als einen mit Obstbäumen bestandenen Rasenhang mit einer Hecke im Vordergrunde vor; das andere zeigt uns sein Mütterchen bei der Häkelarbeit in einem freundlich hellen altmodischen Stübchen. Sie haben nichts Blendendes; aber die Feinheit der Farbenstimmung, die schlichte Natürlichkeit des Vortrags und die Herzensgüte, die aus ihnen spricht, sichern ihrem Schöpfer einen ehrenvollen Platz in der deutschen Kunstgeschichte. Eysen musste sterben, ehe er in weiteren Kreisen bekannt wurde, und auch *Johannes Sperl* ist alt geworden, ehe sich ihm die deutschen Museen öffneten. Wie wohlthuend berührten dies Jahr seine Bilder auf der Münchner Ausstellung, aber von wie wenigen wurden sie bemerkt! Ausser dem »Frühling«, einem freundlichen Bauerngarten, unter dessen blütenbedeckten Apfelbäumen ein Mädchen seine Ziege füttert, wurden von ihm zwei fast noch schlichtere Bildchen, das Äussere eines Bauernhauses und eine Bauernstube erworben, bei denen sich vornehmster Farbengeschmack mit feinster Lichtbehandlung paart (s. d. Abb.).

Und nicht minder deutsch ist auch des Stuttgarter *Grafen von Kalckreuth* »Schloss Klein-Oels«, bei dem man höchstens das ein wenig zu grosse Format als störend empfinden könnte (Abb. 5). Das Gelbgrün der hellbeschienenen Baumkronen, das tiefe Grün des im Schatten liegenden Laubes und das wundervolle Rot des sich am Schlosse emporrankenden wilden Weins ergeben einen herrlichen milden und doch kräftigen Accord. Die auf dem Wege unter den Bäumen lesend auf den Beschauer zukommende Frauengestalt ist vermutlich ein Porträt. Bei *Robert Haug's* »Freiwilligen Jägern« kommen auch die auf ihre Rechnung, die vom Künstler nicht nur deutsches Empfinden, sondern auch patriotische Stoffe verlangen. Die Scene, die Haug darstellt — einer der Jäger stürzt, von einer feindlichen Kugel getroffen, zusammen — erscheint auf den ersten Blick ein wenig theatralisch, aber das vergisst man bald über der wundervollen Lichtbehandlung. Unvergleichlich schön ist insbesondere die Morgenstimmung über dem abziehenden Feinde und den dahinter liegenden bewaldeten Bergen (Abb. 7).

Von *Hans von Marées* besass die Galerie bisher nur ein kleines Bildchen »Der heilige Georg«. Marées gehört zu den Künstlern, die mehr als durch ihre Werke durch ihre Persönlichkeit, durch das edle Feuer wirken, mit dem sie ihre Ideen über das Wesen der Kunst vortragen. Die hohe Vorstellung, die man von ihm aus den Erzählungen seiner Freunde und Schüler gewinnt, wird durch die Bilder meist ein wenig enttäuscht. Das jetzt erworbene »Bildnis des Malers Häger« aber ist ein völlig abgeschlossenes Kunstwerk; es erinnert in seiner kraftvollen Einfachheit an die besten Franzosen.

Nachdem die Verhandlungen über ihren Ankauf lange in der Schwebe geblieben waren, konnte nun nachträglich auch noch die neueste kostbare Erwerbung ausgestellt werden. Man erinnert sich, dass im verflossenen Winter bei Schulte in Berlin ein Cyklus

BERLIN, KGL. NATIONAL-GALERIE

JOHANNES SPERL, IM FRÜHLING

Abb. 4. Charles Daubigny. Landschaft

von vier heroischen Landschaften und zehn kleinen mythologischen Scenen von *Max Klinger* zu sehen war, der ursprünglich den einheitlichen Schmuck der Eingangshalle in einer inzwischen abgebrochenen Villa in Steglitz gebildet hatte. Die Hälfte dieser Schöpfungen — leider nicht das Ganze — durfte die National-Galerie sich auswählen. Die Arbeiten sind anfangs der achtziger Jahre geschaffen. »Im Spiel der Wellen«, so könnte man nach Böcklin die humorvollen Scenen nennen, auf denen Kentauren und Nymphen im Wasser herumplantschen und sich necken oder sich auf leichten Wagen durch die Wogen ziehen lassen, und doch sind sie ganz anders als die Böcklin'schen Bilder (Abb. 1). Klinger ging damals dem Problem der Freilichtmalerei zu Leibe, er malte ganz hell und ganz impressionistisch flott. Es sind kecke Erzeugnisse heiterer Künstlerlaune. Die Landschaften bilden dazwischen feierliche Ruhepunkte.

Neben den reifen und berühmten Künstlern ist aber auch, wie schon erwähnt, die Jugend vertreten, vor allem *Ferdinand Andri*, das frischeste und gesündeste Mitglied der Wiener Secession, mit einem famosen Pastell »Die Heuernte« und *Walter Georgi* mit einem in ganz wenigen Farben gehaltenen, ebenfalls mit dem Pastellstift gezeichneten Herbstbilde »Gelbe Linden«.

Unter den Bildhauerarbeiten gehören nur zwei der grossen Plastik an, die liebliche Büste eines jungen Mädchens und der energische Kopf einer alten Frau von dem vor einigen Jahren verstorbenen Professor *Nikolaus Geiger*. Alle anderen Werke sind der, wie uns die Dresdner Ausstellung beweist, mächtig aufblühenden Kleinplastik zuzuzählen. *Ernst Moritz Geyger's* »Handspiegel« (s. d. Heliogravüre), *Peter Pöppelmann's* anmutig kecker »Reigen«, *Hermann Hosäus'* trotz ihrer kleinen Dimensionen monumental wirkende Bronzegruppe »Nach dem Kampfe«, *Fritz Klimsch's* sprühend lebendige »Tänzerin« *Theodor von Gosen's* »Geigenspieler« sind hier hervorzuheben; Arbeiten von *Freese, Cauer, Felderhoff, Stark* schliessen sich ihnen an. *August Gaul's* bedeutsames Talent kommt in den »Pelikanen« nicht so zur Geltung, wie man wünschen möchte. Die meisten dieser Künstler sind eben erst dreissig Jahre, manche noch nicht einmal so alt; das erweckt frohe Hoffnungen für die Zukunft. Merkwürdig ist es, wie gut eine vor nunmehr fünfzig Jahren geschaffene Bronzestatuette des Malers Lessing von *Bläser* in diese Reihe hineinpasst; ein Beweis dafür, dass man auch hier den Zusammenhang mit der älteren deutschen Kunst nicht verloren hat.

Schliesslich sei des schönen und reichen Zuwachses gedacht, den das Handzeichnungs-Kabinett der Galerie durch die Blätter von *Knaus, Amberg, Klette* und *René Reinecke — Schwind* wurde schon genannt — erfahren hat.

Sind bei den Ankäufen ausschliesslich deutsche Künstler berücksichtigt worden, so kommt bei den Schenkungen auch das Ausland in einigen seiner besten Vertreter zu Worte. Es ist das ganz im Sinne des ursprünglichen Stifters der Sammlung, Konsul Wagner, der neben den Deutschen auch eine ganze Anzahl von Werken der damals beliebtesten Franzosen, Holländer, Belgier, Italiener erworben hatte. Wohl das schönste neue ausländische Bild ist die grosse Landschaft des Franzosen *Daubigny*, die wir der Freigebigkeit einiger Berliner Kunstfreunde verdanken (Abb. 4). Mag man die letzten

Abb. 5. Graf L. v. Kalckreuth. Schloss Klein-Oels

dunkleren Bilder dieses Malers, dessen hohe Bedeutung für die Entwicklung der Landschaftsmalerei noch immer nicht genug gewürdigt wird, noch gewaltiger finden, den unmittelbarsten Genuss gewähren doch seine Frühlingsbilder. Er ist der Maler des saftigen Wiesengrüns, der knospenden Bäume und des leicht bewölkten Himmels. Unser Bild, das einige Jahre später als der berühmte »Printemps« des Louvre entstanden ist (1861), übertrifft diesen an Grösse und ist auch malerisch noch reifer.

Es lässt sich kaum ein grösserer Gegensatz denken als zwischen diesem Daubigny und dem neuen grossen *Segantini*, »Rückkehr zur Heimat«, der im Mittelpunkt der Königs'schen Sammlung steht (Abb. 3). Legt dort die von leichtem Dunste erfüllte Luft der nordfranzösischen Tiefebene über alles einen duftigen Schleier, so strömt uns hier die klare scharfe Alpenluft entgegen, die alle Konturen deutlich hervortreten lässt. Paart sich dort ein ganz zartes Grün mit einem noch zarteren Graublau, so herrschen hier rötliche Töne vor. Sind Daubigny's Hügel mit ganz weichem Pinsel hingestrichen, so sind Segantini's Berge wie aufgemauert. Dort der Frühling, die Zeit des Hoffens und des Werdens, verkörpert in einem jungen Liebespaar, hier der Herbst, die Zeit, in der die Hoffnungen zu Grabe getragen werden. Die Hauptsache auf dem Bilde ist aber nicht der trübselige Zug im Vordergrunde, sondern die im letzten Abendschein erstrahlende Alpenkette mit den rosa und violettroten, vom Winde zerrissenen Wolken darüber. Kein Künstler vor Segantini hat das Hochgebirge so grossartig gemalt. Wirken die Bilder der anderen wie heitere Dekorationen, so fühlt man hier die ganze Struktur der Berge, dass sie aus hartem Gestein bestehen und nicht aus Zuckerkand. Daubigny's Landschaft schliesst sich an Corot an, der den über den Dingen liegenden Duft malen wollte, Segantini ist ein Schüler Millet's, dem es vor allem darauf ankam, das, was er zu sagen hatte, kraftvoll und eindringlich auszudrücken.

Hat der einsame Gebirgssohn Segantini wirklich so ausgesehen, wie ihn *Troubetzkoj*, von dem übrigens noch zwei kleinere Werke aus der Königs'schen Sammlung in den Besitz der Galerie übergegangen sind, in Bronze dargestellt hat? (Abb. 2.) Wie haben die beiden überhaupt zu einander gestanden, der russische Graf, der die berückende Grazie kapriziöser Weltdamen so suggestiv wiederzugeben weiss, und der schlichte Bauer, der die Ärmsten unter den Armen sich als

Abb. 6. Moritz von Schwindt. Studie zum »Spaziergang«

Abb. 7. Robert Haug. Freiwillige Jäger

Modelle auserkoren hat? Troubetzkoj's Bronze ist ein geistreiches und virtuoses Werk, aber die herausfordernde Haltung mit den in die Ärmelöffnungen der Weste gesteckten Daumen will nicht recht zu dem Bilde stimmen, das wir aus den Werken Segantini's von ihrem Schöpfer gewinnen. Vielleicht wäre es besser, es ginge unter keinem Namen.

Man muss den tiefen Eindruck des Segantini'schen Bildes zu vergessen suchen, wenn man den übrigen ausländischen Werken gerecht werden will. Selbst der heitere und sonnige »Februarmorgen« des belgischen Impressionisten *Claus* wirkt daneben ein wenig flau. Am wenigsten Eintrag thut es dem von der vorjährigen Secessions-Ausstellung her bekannten kecken Frauenbilde (»Maja«) von *Zorn*, das eine willkommene Ergänzung zu dessen schon in der Galerie vorhandenem Bilde darstellt. Die kühne, früher so gefürchtete Zusammenstellung von Blau und Grün — das rötliche Haar hebt sich von einem ultramarinblauen Hintergrunde ab, während das Kleid aus hellgrüner Seide besteht — und die ungemein virtuose, dabei völlig gesunde Mache sind für den berühmten schwedischen Maler höchst charakteristisch (Abb. 8).

Auch unter den deutschen Malern hatte Königs besonders den Impressionisten seine Aufmerksamkeit zugewandt. *Zügel* ist mit einem prächtigen kleinen Bilde »Knabe und Stier«, *Hans Olde* mit einer wuchtigen ganz auf einen graurosa Ton gestimmten Wintersonnenlandschaft mit einer Schafherde im Vordergrunde, *Landenberger* mit der lebensvollen Studie eines badenden Knaben, auf dessen sich im Wasser spiegelnden Körper gelbe und grüne Sonnenreflexe ein mutwilliges Spiel treiben, der Münchner *Hölzel* mit einer kleinen Landschaft »Vor Sonnenuntergang« vertreten. In ausgesprochenem Gegensatze zu diesen pastos gemalten farbenfrohen Bildern steht das in ganz diskreten Tönen gehaltene, mit grösster Liebe und Sorgfalt gemalte Bildnis des Kammersängers Wallenreiter von *Böcklin*, das die schon so reiche und doch noch immer empfindliche Lücken aufweisende Böcklin-Sammlung der Galerie auf das wertvollste ergänzt und hier in dem *Leibl*'schen »Amtmann« ein schönes, wenn auch nicht ganz ebenbürtiges Gegenstück hat, und die ebenso ungemein edle und kräftige Landschaftsstudie von *Feuerbach*, eine schroffe Felspartie mit weidenden Kühen. Endlich enthält die Sammlung zwei Bilder eines jung verstorbenen und wenig bekannten Berliner Künstlers, *Paul Klette*, der zwar kein Genius ersten Ranges zu werden versprach, aber es vollauf verdient, in der Galerie seiner Vaterstadt vertreten zu sein.

Die wichtigste Bereicherung der Skulpturen-Abteilung ist *Klinger's* »Amphitrite«. Der grosse Leipziger Künstler, dessen Namen der Galerie-Katalog von 1901 überhaupt noch nicht aufweist, wird also auch hier endlich vertreten sein. Der herrliche Körper dieser in ihrer majestätischen Ruhe an die Antike erinnernden und doch durchaus modernen und individuellen Gestalt ist schon häufig abgebildet worden[1]); wundervoll ist die bläuliche und meergrüne Tönung der edlen Gewandung.

1) Siehe Georg Treu, Max Klinger als Bildhauer Leipzig 1899. Mit 30 Abb. u. 4 Lichtdrucktafeln. 6 Mark.

Von dem Franzosen *Rodin* besass die Galerie bisher nur zwei seiner an Charakterisierungsvermögen fast alle gleichzeitigen Schöpfungen überragenden Bronzebüsten. Das Marmorwerk »Der Mensch und sein Gedanke« ist vortrefflich geeignet, in den Kreis seiner ganz impressionistisch gehaltenen Gruppen einzuführen, die oft abstrakte Begriffe in seltsam symbolischer Weise zu versinnlichen trachten. Dazu kommt die schöne Bronzebüste eines seeländischen Mädchens von dem berühmten Belgier *van der Stappen* und eine bemalte weibliche Terrakottabüste von dem wenig bekannten deutschen Bildhauer *Gottlieb Elster*. Den Kunstfreund Königs selbst hat *Seeböck* in Bronze porträtiert. *W. G.*

Abb. 8. Anders Zorn. Maja

DAS BILDNIS DES GIOVANNI BICCI DE' MEDICI IN DEN UFFIZIEN

IM ersten Korridor der Uffizien hängt ein Porträt, das, in Tempera auf Holz gemalt, Giovanni Bicci de' Medici darstellt.[1]) Giovanni Bicci, der Vater Cosimo's war gleichsam der »Wegbaumeister« für seine Familie, *er* bahnte die Pfade, auf denen sein Sohn und dessen Enkel zur Macht und Herrlichkeit emporsteigen sollten. Im Jahre 1407 ward Giovanni Podestà zu Pistoja, im Jahre 1421 bekleidete er, aus verhältnismässig kleinen Anfängen rastlos sich heraufarbeitend, bereits die höchste Würde der Republik, das Amt eines Gonfaloniere und als er acht Jahre später im Alter von 68 Jahren starb, folgten seinem Sarge »alle Gesandten des Kaisers, der Könige, der Venezianer und der anderen Mächte[1]).« Giovannis Ruhm erlosch nicht mit seinem Leben. Die Medici betrachteten ihn als Gründer ihrer Dynastie und hielten sein Andenken in höchsten Ehren. Für Gourmets einer historischen Bild-Anschauung wird es darum stets verlockend sein, in den »stillredenden Zügen des Ahnherrn« die typischen Wesenseigentümlichkeiten der berühmten Enkel zu erspähen. Von jener schlauen Zähigkeit, die Cosimo vom Vater erbte, kündet im Porträt der Uffizien Giovannis seltsam eingekniffener Mund mit den dünnen blutleeren Lippen; die rück-

1) Katalog der Uffizien von 1897, Nr. 43. Höhe 0,73 m, Breite 0,75 m.

1) Scipione Ammirato: »Istorie fiorentine.« Firenze 1848, Bd. IV, lib. XIX, p. 379.

sichtslose Energie der breiten Stirne wiederum, die grossen Augen, die von innerem Leben leuchten, — all' dies ist, ebenso wie die geistvolle Hässlichkeit des Ahnherrn, auch seinem Urenkel, dem prunkenden Lorenzo eigen.

Das Porträt selbst galt immer als authentisch, und die Kopien[1]) von Bronzino, Alessandro Allori, Altissimo und Allegrini, denen allen es als Vorlage diente, zeugen von der hohen Achtung, deren sich dies früheste Medicäer-Bildnis erfreute. Natürlich dankte es sein Ansehen zunächst der Person des Dargestellten, vielleicht aber auch seinen künstlerischen Vorzügen. Die Zeit hat dem Gemälde viel Schaden zugefügt; dann hat ein ziemlich plumper Restaurator das Rot des Gewandes aufgefrischt, den Hintergrund mit grünlich-grauen Tönen übermalt, im Antlitz gewahrt man deutlich Spuren von Verputzungen und trotz alledem verrät dies Porträt, das ersichtlich der ersten Hälfte des Quattrocento gehört, auch heute noch die Hand eines Meisters von erstem Range. Mit einer prachtvoll breiten Behandlung des Ganzen, einer grossen Formgebung, die auf einen Beherrscher des Fresko als Autor hinweist, geht eine Kunst der Charakteristik Hand in Hand, so eindringlich und grausam, dass mit der Struktur der Knochen gleichsam auch die Seele blossgelegt ist.

Der Katalog weist das Porträt Giovanni Bicci's dem *Zanobi Strozzi*[2]) zu, einem höchst mittelmässigen Schüler Fra Angelico's, dessen Stärke auf dem Gebiete der Miniaturmalerei lag. Man betrachte nur einmal seinen »hl. Laurentius«[3]) (s. d. Abb.): konnte einem Künstler, der eine so herzlich unbedeutende Gestalt geschaffen, je ein Haupt, wie das Giovanni Bicci's, gelingen? Und, Zanobi's Autorschaft einmal angenommen, könnte es sich überdies nur um eine Kopie handeln, denn Zanobi zählte im Todesjahr des Giovanni Bicci erst 17 Jahre! Vor diesem Gemälde jedoch wird niemand wohl den Eindruck einer Kopistenarbeit gewinnen. Die Zuweisung des Porträts an Zanobi Strozzi geht auf eine Stelle des Vasari[4]) zurück, steht und fällt mit der Notiz des Aretiners. In der zweiten Auflage seiner »vite«, d. h. im Jahre 1568, schreibt Vasari: »Und in der Guardaroba des Herzogs,« — d. h. Cosimo's I. — »befindet sich von Zanobi Strozzi's Hand gemalt, in einem und demselben Rahmen das Bildnis des Giovanni Bicci de' Medici und das des Bartolommeo Valori«. Das Uffizien-Porträt war ursprünglich nun ein Doppelbildnis. Noch heute gewahrt man zur Linken des Medici, vom Restaurator nahezu schwarz getönt, einen Teil vom Mantel des Valori. Als Folge der Verstümmelung des Gemäldes ergab sich auch jene spitzbogenartige Form, die seltsam genug bei einem Porträt anmutet. Ferner muss der erste Rahmen beseitigt worden sein, denn der goldene Rahmen, der mit seinen schuppenartigen Ornamenten heute das Bild einschliesst, gehört wohl dem Cinquecento. Die Tafel, die in goldenen Lettern auf blauem Grunde die Inschrift

Der hl. Laurentius von Zanobi Strozzi

1) Kopien: *Bronzino:* s. Vasari (ed. Milanesi) VII, p. 603. Diese Miniaturbildnisse, die einst das »studiolo« Cosimos I. schmückten, befinden sich heute in den Uffizien (Kat. Nr. 3363). Ebendaselbst die anderen Kopien. *Alessandro Allori:* s. R. Archivio di Stato. Firenze: »Guardaroba.« Filza 111, Inserto II, Bl. 210. Am 29. Juli dieses Jahres 1586 werden Allori 25 Scudi für die Kopie angewiesen, er erhält aber dann 30. Am 26. Dezember wird die Kopie der Galerie überwiesen. — *Altissimo:* s. Vasari VII, p. 608 u. Kenner: »Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol« im »Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des allerh. Kaiserhauses«. Wien 1897, p. 144f. R. Archivio di Stato: »Guardaroba.« Filza 45, Bl. 29 wird anno 1560 »una testa di giovanni di bicci de' medici senz' ornamento di man di Luigi fiamingo« erwähnt. Ich konnte ihn leider nicht nachweisen.

2) Über Zanobi Strozzi s. Crowe e Cavalcaselle: »Storia della pittura in Italia.« Vol. II, p. 420 und neuerdings Langton Douglas: »Fra Angelico.« London 1900, p. 177f.

3) Kat. der Uff. Nr. 44.

4) Vasari: Le vite etc. In Fiorenza 1568, T. I, p. 363. In Milanesi's Ausgabe vol. II, p. 521 u. Anm. 1.

»IOHANES BICCI DE MEDICIS«

trägt, wurde ebenfalls erst im 16. Jahrhundert dem Bilde angefügt, denn ihr Holz scheint jünger und von anderer Qualität als das des Porträts. Es lag sehr nahe, Vasari's Bemerkung auf dieses Gemälde zu beziehen. Aber nicht nur der künstlerische Wert des Bildes, sondern auch Dokumente sprechen dagegen. Kein einziges Inventar der mediceischen Guardaroba nämlich kennt ein Doppelporträt des Giovanni Bicci und des Bartolommeo Valori. Das Uffizien-Porträt jedoch wird bereits im Jahre 1553, *also volle 15 Jahre, bevor Vasari* jene Notiz drucken liess, als Einzelbildnis in einem Inventar des Palazzo Vecchio erwähnt; [1]) auch von einem Porträt Baccio Valori's ist die Rede, — aber dies war auf Stein gemalt. Beide Bildnisse werden nun öfters in den Inventaren genannt, [2]) von einem Doppelporträt wird jedoch ebensowenig wie von Zanobi Strozzi gesprochen. Seine Autorschaft erscheint nach jeder Richtung hin unbeglaubigt, hält weder der historischen Forschung noch der Stilkritik Stand. Wer aber ist der Maler dieses Porträts?

Am 19. April des Jahres 1422 wurde vom Erzbischof Amerigo Corsini durch eine feierliche Prozession die Kirche St. Maria del Carmine zu Florenz eingeweiht. *Masaccio* schilderte in einem längst zu Grunde gegangenem Fresko diese Scene, die »sagra« und zwar oberhalb der Pforte, die ins Kloster führt. In den festlichen Aufzug reihte er »eine sehr grosse Menge von Bürgern« ein; Vasari nennt mehrere, darunter »Niccolo da Uzanno, *Giovanni Bicci de' Medici, Bartolommeo Valori und diese beiden*«; — heisst es weiter — »*sind, von seiner Hand gemalt, auch im Hause des Simon Corsi, eines Florentiner Edelmannes, zu sehen*«. [3]) Dieser Wortlaut schliesst den Gedanken an ein Doppelbildnis nicht im Entferntesten aus und die künstlerischen Qualitäten des Medici-Porträts sind so bedeutend, dass man selbst an einen Masaccio als Autor denken darf. Hat er dies Porträt gemalt, so liesse es sich ziemlich genau datieren; denn Bartolommeo Valori starb bereits im Jahre 1427 und Masaccio wieder verbrachte sein letztes Lebensjahr in Rom. Das Gemälde müsste also ums Jahr 1525 oder 1526 entstanden sein. Vergleicht man nun das letzte Werk, das Masaccio in Florenz schuf, die Gruppe des »Petrus in Kathedra« der Brancacci-Kapelle mit dem Bildnis der Uffizien, so werden sich, — insofern man überhaupt Tafelbilder und noch dazu Porträts mit Fresken vergleichen kann, — gemeinsame Züge herausfinden lassen, nicht nur in Bezug auf die Grösse der Auffassung und die bedeutende Charakteristik, die Art, wie mit sparsamsten Mitteln das Höchste erzielt wird, sondern auch in der Behandlung von Details, z. B. in der starken Accentuierung der Kinnpartie, in dem breiten Nasenrücken und der Bildung des Auges. Vasari bezeichnet Simone Corsi als Besitzer des Porträts. Vielleicht irrt der Aretiner, wie so oft, auch hierin; vielleicht überliess es Simone Corsi dem Herzog, der ja darauf ausging, die Porträts seiner Ahnen zu sammeln. Im Jahre 1553 erwähnen die mediceischen Inventare, wie gesagt, zum erstenmal das Bild. Gerade um diese Zeit aber begann der Herzog seine Porträt-Kollektion anzulegen, und man kann leicht folgern, dass just damals das Gemälde seinen Eigentümer wechselte. Doch dies sind Hypothesen. Die Inventare geben keine Auskunft darüber, wo das Bild *vor* dem Jahre 1553 sich befand. Aber die blosse Thatsache, dass Masaccio ein Bildnis des Giovanni de' Medici und des Bartolommeo Valori gemalt, genügt vielleicht, um ein vorzügliches Porträt aus der ersten Hälfte des Quattrocento, das einstens diese beiden darstellte, dem oeuvre dieses Grossen vermutungsweise einzureihen.

Florenz. *EMIL SCHAEFFER.*

1) Conti: La prima reggia di Cosimo I. Firenze 1893. In dem dort mitgeteilten Inventar vom Jahre 1563 heisst es p. 139: »Uno mezzo tondo pittovi Giovanni de' Medici con cornice dorata« und auf p. 96: »Un ritratto di Baccio Valori in su la pietra alto braccie 1 $^1/_2$.«

2) S. die Auszüge aus den Inventaren am Schlusse des Aufsatzes.

3) Vasari (ed. Milanesi) II, p. 295.

ANHANG.

Reale Archivio di Stato. Firenze: »*Guardaroba*«.

»Ricordi.« Filza 26, Bl. 29. — 11. November 1553. »Ricordo adi detto come il barigiel hebe 2 (sic!) quadri« — (hier ist das ursprüngliche o in i verbessert) — »dentrovi Joanni de bicci de medici per ricavarlo«. Diese Stelle, die einzig in den Inventaren dasteht, ist ebenso dunkel wie interessant. »Ricavare,« die Verstärkung von »cavare« kann herausnehmen und kopieren bedeuten. Das Letzte scheint insofern schwer anzunehmen, als barigiel ein Eigenname und gar kein Künstler dieses Namens bekannt ist. Cosimo I. aber liess Kopien nach anderen Bildern, besonders nach Porträts stets von Künstlern ersten Ranges anfertigen und ihre Namen werden in den Inventaren auch genannt. Die Bedeutung »Herausnehmen« für »ricavare« hat, in Verbindung mit dem ausgestrichenen »un« und der darüber geschriebenen 2 mehr Wahrscheinlichkeit. Dieser »barigiel« bekam *ein* Bild, nahm den Medici heraus und lieferte 2 ab, d. h. die Bilder des Medici und des Valori. Vielleicht findet sich das Porträt des Letzteren noch in den Depots der Uffizien.

Andere Erwähnungen des Porträts: Inventar von 1553 s. oben. — »Inventario generale«. Anno 1574. Filza 107 bis, Bl. 48. »Quadro di Giovanni Bicci de' Medici sopra tondo e antico.« Anno 1596. Filza 190, Bl. 40. »Quadro in mezzo tondo alto braccie 1 $^2/_5$ entrovj Giovanni Bicci ed ornamento messo a oro.« Anno 1609. Filza 261, Bl. 82. »Quadro mezzo acuato in tavola in cornice messo a oro con il ritratto di giovannj bicci de' Medici.

Die Erwähnungen des Valori-Porträts: Inventar von 1553 s. oben. Anno 1560. Filza 45, Bl. 61. »Un quadro di tela dipintovj anzi di pietra ed ornamento di Legnio ritrattovi baccio valori.« Porträts des Valori ohne nähere Bezeichnung Filza 65, Bl. 62 u. Filza 107 bis, Bl. 94. Möglicherweise beziehen sich all' diese Bildnisse auf den jüngeren Valori, obschon es auch vom älteren einige Porträts gegeben haben muss: s. Vita di Bartolommeo di Niccolo di Taldo di Valore Rustichelli, scritta in lingua latina da Luca di Simone della Robbia e fatta volgare da Messer Piero della Stufa im Arch. stor. it. IV. Firenze 1843, p. 238. »Eins,« — d. h. Bart. Valoris — »*imago a multis expressa*, miroque fuit artificio«.

P. P. Rubens. Maria verleiht dem heil. Ildefonso ein geistliches Gewand. Petersburg, Ermitage

DIE VLÄMISCHEN UND NIEDERLÄNDISCHEN MEISTER IN DER ERMITAGE ZU ST. PETERSBURG

Von Max Rooses in Antwerpen

Wenn man den lebhaften Newski-Prospekt verlassen hat und rechter Hand über den Alexandergarten und den Schlossplatz schreitet, erreicht man im Anfange der Millionaja und neben dem Winterpalais den bescheideneren Palast der Ermitage, welcher mit seinen feinen, edeln Linien griechischen Stils günstig von dem Barockprunk seines grossen Nachbars absticht. Der Eingetretene befindet sich in einem wahrhaften Palast: Säulen, Statuen, Treppen, Marmorgänge, seidene Tapeten an den Wänden, vergoldete Sitzbänke und Diener in fürstlicher Livree; man glaubt sich in den Gemächern des Kaisers zu befinden und es ist auch in der That so. Das überreich ausgestattete Kaiserliche Museum in Wien ausgenommen, ist keine Gemäldegalerie der Pracht dieses Gebäudes ebenbürtig.

Durch den Inhalt kann die Ermitage mit den grössten und berühmtesten Museen um den Preis ringen. Es giebt in der Welt weder ein Museum, wo die holländische Schule des grossen Jahrhunderts so vorzüglich vertreten ist wie hier, noch ausser Madrid ein solches, wo die spanische Schule so reich auftritt und ausser Paris keines, das über so ausgezeichnete Exemplare verfügt. Und auch von den grössten Meistern vlämischer und italienischer Schule sind prächtige Werke im Überfluss vorhanden.

Dass alle diese Herrlichkeiten soweit von der grossen Strasse abgekommen sind, dass es nur wenigen vergönnt ist, sie aufzusuchen, ist sicher beklagenswert; dass sie andererseits die Mühe der langen Reise lohnen, ist ebenso gewiss. Sie sind dorthin gekommen dank dem erlauchten Kunstsinn der Fürsten des Landes; Peter der Grosse, Katharina II. und ihre Nachfolger haben wetteifernd mitgewirkt zur Bereicherung der grossen Sammlung. An Geld fehlte es ihnen nicht und glücklicherweise ebensowenig an gutem Geschmack und Rat durch befugte Mitarbeiter. Im 18. Jahrhundert, einer Zeit, in der Holland und Flandern die Verkaufssäle für ihre Kunstschätze geworden waren, bereicherten sich Frankreich, Deutschland und

auch Russland mit Dingen, für welche dem heimatlichen Nationalstolze das Gefühl fehlte, um sie für das Land anzukaufen, und die der Bürgerschaft gleichgültiger waren als gewebte Tapeten und gemünztes Gold. Der grösste Teil dieser Perlen aus Hollands Krone ist zu Geld gemacht und für immer dem Vaterland verloren, nur ein Trost blieb uns Niederländern, nämlich dass diese Verbannten die Verbreitung des guten Namens unserer Schule durch die ganze Welt befördern halfen.

Seltsam genug, Katharina und ihre Nachfolger kauften die meisten und schönsten der holländischen und vlämischen Gemälde nicht am Ursprungsorte, sondern in Frankreich, England und Deutschland. In Paris war der grösste Kunstmarkt des 18. Jahrhunderts, und aus den weltberühmten und fabelhaft reichen Sammlungen Crozat, Choiseul, Randon de Boisset und Conti gingen Schiffsladungen mit Meisterwerken nach St. Petersburg. Hierzu kam das Museum von Malmaison — von der Kaiserin Josephine durch die Gemälde begründet, welche aus Kassel entführt worden waren —, die Galerie Brühl in Dresden, das Kabinett von Lord Walpole und verschiedene andere, worunter auch das von Wilhelm II., König von Holland, vermeldet zu werden verdient, welche ganz oder teilweise nach dem Norden zogen. Die spanischen Gemälde wurden hauptsächlich gekauft auf den Auktionen des Prinzen des Friedens, Manoël Godoy, von Gessler, dem russischen Konsul zu Cadix, von Paez de la Cadeña, dem spanischen Minister zu St. Petersburg, und des Marschalls Soult, welch letzterer einen langen Feld- und Raubzug in Spanien hinter sich hatte.

P. P. Rubens. Bildnis seiner ersten Frau, Isabella Brant. Petersburg, Ermitage

Die alte vlämische und holländische Schule ist nur kärglich vertreten. Abgesehen von der »Verkündigung« von Jan van Eyck, sowie von zwei ihm zugeschriebenen Flügelstücken und dem Triptychon von Lucas van Leyden, der »Genesung des Blinden von Jericho« sind keine bedeutenderen Werke zu melden. Mit Ausnahme des letztgenannten Meisters wollen wir unsere Übersicht denn auch auf die Meister des 17. Jahrhunderts beschränken, die wie wir bereits erwähnten — eine wahrhaft glänzende Stellung im Kaiserlichen Museum einnehmen.

* * *

DIE VLÄMISCHE SCHULE.

Petrus Paulus Rubens.

Von Rubens sind 54 Gemälde in dem Katalog angegeben, wozu noch fünf alte Kopien kommen. Sechs dieser Werke sind ihm irrtümlich zugeschrieben, dagegen sind zwei, die schönsten Porträts, welche das Museum von ihm besitzt, unter van Dyck vermerkt. Die Gesamtzahl beträgt also 50 Werke des grossen Vlamen. Eine ungeheure Zahl, jedoch nur eine Ziffer, die noch kein genaues Bild zu geben vermag von der Bedeutung der persönlichen Beteiligung des Meisters an seinen Werken.

In diese Zahl sind übrigens zwanzig Skizzen inbegriffen, welche in ihrer Art sehr bemerkenswert sind, andererseits aber den vollendeten Gemälden nicht an die Seite gestellt werden können. Unter den Porträts befindet sich ein halbes Dutzend von mittelmässigem Werte und unter den übrigen Bildern sind noch fünf von untergeordnetem Range, so dass schliesslich neunzehn Bilder von hervorragendster Bedeutung übrig bleiben; immerhin ist diese Gruppe an Umfang und Beschaffenheit so gross, dass jedes Museum der Welt sich ihrer rühmen würde.

Die religiösen Bilder haben ungleichen Wert. Eine »Anbetung der Könige« und eine »Maria, welche den Rosenkranz dem hl. Dominicus überreicht«, sind grosse, dekorativ behandelte Bilder, die Rubens durch seine Schüler malen liess zur Ausstattung von weniger begüterten oder abgelegenen Kirchen, und die er übermalte. Ein »Christus bei Simon dem Pharisäer« und eine »Kreuzabnahme«, aus der Kapuzinerkirche von Lier stammend, sind dagegen Werke, die dem Meister Ehre machen. Das erste lacht uns entgegen mit jenen reichen Farben, die er seinen festlichen Darstellungen verlieh, während seine dramatische Kraft aus den missgünstigen Ge-

sichtszügen und den neiderfüllten Gebärden der Priester und Pharisäer spricht. Die »Kreuzabnahme« steht weit unter derjenigen der Hauptkirche von Antwerpen; jedoch unter dem halben Dutzend jener Auffassungen desselben Themas, welche Rubens kurz nach der Vollendung seines Meisterwerks vom Jahre 1612 lieferte, ist diese wohl die beste. Sie beweist ebenso wie die anderen Kreuzabnahmen, dass die erste den Vorwurf auf so vollkommene Weise zum Ausdruck gebracht hat, dass sie jede andere dieser Darstellungen, von Rubens oder von welchem Meister auch, übertrifft. Zugleich bezeugt sie die unerschöpfliche Fruchtbarkeit seiner Schaffenskraft, die ein und denselben Gedanken auf so verschiedene Weise auszusprechen vermochte, stets neu, stets bewunderungswürdig.

Reicher ist der Fabelerzähler vertreten. Ein kleiner Silenenzug aus der Reihe jener Aufzüge, in denen der Meister so ausgesucht gute Typen der ausschweifenden Geniesser gab; »Venus und Adonis«, wovon das Mauritshaus ein zweites, weniger bedeutendes Exemplar besitzt und das an eine der lieblichsten Gruppen von Tizian erinnert; »Perseus und Andromeda«, flach wie eine Wandmalerei; und dann auf Leinwand eine Wiederholung der Darstellungen, mit welchen Rubens das Innere seines Hauses bemalte; endlich »Bachus auf dem Fass«, eines seiner letzten Werke, leuchtend, von saftiger Farbe und spielendem Licht; sie alle gehören zu Rubens Meisterwerken. Die Statue der Ceres in einer Nische, umringt von schalkhaften Liebesgötterchen, ist eins der reizendsten Bildchen des grossen Kindermalers (Abb. S. 46).

P. P. Rubens. Bildnis seiner zweiten Frau, Helene Fourment. Petersburg, Ermitage

Zwei Landschaften sind dort: eine, »der Regenbogen«, wovon der Louvre eine mittelmässige Wiederholung besitzt, aus des Meisters früherer Zeit, als er sich noch der Werke des Annibale Caracci erinnerte und idyllische Landschaftsdarstellungen malte; und eine andere, »die festgefahrene Karre«, aus seinen letzten Jahren stammend, als er draussen wohnte und dort das Land und seine Bewohner malte, sowie er sie vor Augen hatte.

Die Skizzen nehmen in der Ermitage unter den Werken von Rubens einen ansehnlichen Platz ein. Nirgendwo, selbst nicht einmal in der Pinakothek in München, welche die Entwürfe der Medici-Galerie besitzt, noch in Madrid, wo sich diejenigen der »Figuren und Triumphe des hl. Sacraments« befinden, trifft man so viele und bedeutende an: sieben Stück für den Einzug des Kardinal-Infant in Antwerpen, fünf für die Medici-Galerie, zwei für die Plafonds von Whitehall, eins für die »Geschichte Constantin's des Grossen«, und dann noch fünf für besondere Bilder. Die Skizzen für den Einzug des Ferdinandus sind weitaus am bedeutendsten. Sie zeigen uns, mit welch leichter verschwenderischer Hand Rubens die grossen Reihen schuf, mit denen er eine ganze Stadt zierte, und die unter seiner Leitung durch alle hervorragenden Künstler, welche Antwerpen damals besass, ausgeführt wurden (Abbildung Seite 48). Die Skizzen der Medici-Galerie sind leicht hingeworfene Entwürfe der ersten Auffassung einiger der grossen Zusammenstellungen, welche später in den zweiten Skizzen bestimmter werden sollten. Diejenigen für Whitehall gehören zu den unzähligen und meistens prächtig gemalten Stücken eines Werkes, das in seiner Gesamtheit zu den wenigst bedeutenden von Rubens gehört.

Unter den Skizzen für besondere Gemälde verdient diejenige für das »Mirakel des hl. Ildefons« besonders genannt zu werden. Das Bild (in der Wiener Gemäldegalerie) gehört zu den herrlichsten Schöpfungen von Rubens und der Malerei überhaupt, es veranschaulicht in einem dreiteiligen Bild in der Mitte die Mutter Gottes, welche dem hl. Ildefons die Casel überreicht und auf den Seitenflügeln die Erzherzöge Albrecht und Isabella in betender Haltung. Auf der Skizze sind die drei Teile in einen zusammengeschmolzen, die Erzherzöge wohnen dem Wunder bei; der Schauplatz

P. P. Rubens. Statue der Ceres
Petersburg, Ermitage

ist ausserhalb der Kirche verlegt, was nicht in Übereinstimmung ist mit der Legende und der späteren Bearbeitung (Abb. S. 43).

Gerade in seinen Skizzen verrät Rubens die ihm eigentümliche Begabung; er malt sie ohne weiteres Zögern in breiten Zügen, überzeugt von der Sicherheit seiner Hand und kaum imstande, den überfliessenden Reichtum seiner Ideen schnell genug auf die Leinwand zu bringen. Die Farben deutet er mit einigen Strichen an, stets heller und blasser wie in dem Gemälde, denn seine erste Sorge ist, licht zu bleiben. Alle seine Skizzen waren Improvisationen, die er bei näherer Überlegung verbesserte, aber in den grossen Zügen beibehielt.

Die Porträts sind der wichtigste Teil der Werke von Rubens, welche die Ermitage besitzt. Die ihm irrtümlich zugeschriebenen ausgenommen, bleiben noch zehn ersten Ranges übrig. Eins, dasjenige des Herzogs von Buequoy, ist nur eine Skizze in Graumalerei mit einigen Farbenstrichen. Es zeigt uns das Bildnis des Feldobersten in einer reichen, sinnbildlichen Umrahmung, wie Rubens drei derartige zu Ehren grosser Persönlichkeiten malte. Ein anderes ist das frische, liebe Gesichtchen einer Kammerjungfer der Infantin Isabella, die wir aus der meisterlichen Zeichnung, welche Rubens von ihr machte, näher kennen lernen und worauf einer seiner Bedienten mit ungeübter Hand schrieb: »Zaeldochter der infante.« Dann kommt die herrliche, triumphierende Helene Fourment, seine zweite Frau, mit dem Federfächer in der Hand. Ferner Susanne Fourment, ihre Schwester, der Liebling von Rubens, und endlich Isabella Brant, seine erste Gattin: die drei Frauen, welche ihm das Liebste auf Erden — für ihn die Personifizierung der Schönheit, des Geistes und der Güte waren (Abb. S. 44 u. 45).

Diese Susanna Fourment und Isabella Brant haben in den letzten Jahren hier und da zu Meinungsverschiedenheiten Anlass gegeben. Früher wurde die erstere van Dyck zugeschrieben und für das Porträt einer unbekannten Dame mit ihrer Tochter gehalten; bei meinem ersten Besuch der Ermitage erkannte ich in ihr ein Werk von Rubens und das Porträt von Susanne Fourment; es ist dieselbe Person, wie jene Frau mit dem Strohhut in der National Gallery von London, und die Dame aus der Familie Boonen im Louvre. In dem Katalog von 1895 erhielt das Modell seinen richtigen Namen, blieb jedoch van Dyck zugeschrieben. Schlimmer noch, Isabella Brant, die immer für ein Werk von Rubens durchgegangen war, wurde nun wegen der offenbaren Übereinstimmung der Behandlung mit derjenigen der Susanna Fourment und infolge einer Bemerkung von Wilhelm Bode, der am liebsten alle von Rubens gegen 1620 vollendeten Porträts van Dyck zugeschrieben hätte, auch unter den Namen dieses letzteren gesetzt. Ich habe damals die Unhaltbarkeit dieser Ansicht auseinandergesetzt und bei meinem letzten Besuch zu St. Petersburg sah ich mit Vergnügen, dass alles in Ordnung gebracht war und Rubens zwei seiner Meisterwerke wiedergegeben worden waren.

Über Isabella Brant, deren Abbildung beigefügt ist, noch einige Worte. Sie war die älteste Tochter von Jan Brant, Amtsschreiber und später Schöffe von Antwerpen und wurde getauft in der Liebfrauenkirche am 20. Oktober 1591. Rubens verheiratete sich mit ihr am 3. Oktober 1609. Sie schenkte ihm drei Kinder: Clara Serena, die früh starb, Albert und Nicolaus. Sie verschied den 20. Juni 1626. Lobspendend und rührend war das Zeugnis, welches Rubens in einem Brief an seinen Pariser Korrespondenten Pierre Dupuy wenige Tage nach ihrem Tode von ihrem Charakter ablegte: »Ich habe wahrlich eine vortreffliche Lebensgefährtin verloren, die man liebhaben mochte und musste aus dem guten Grunde, weil sie keins von den Gebrechen ihres Geschlechts besass; in ihr war weder Unwilligkeit noch irgend ein andres weibliches Gebrechen; sie war lauter Güte und Lieblichkeit und wurde in ihrem Leben wegen ihrer Tugenden verehrt und nach ihrem Tode durch jeden betrauert.«

Rubens malte sie wiederholt: das erste Mal in der lieblichen Gruppe, welche die Pinakothek in München hat, wo das junge Paar nebeneinander sitzt im Glück der Flitterwochen und im festlichen Hochzeitsschmuck; sie, vertraulich die Hand in die seine schmiegend, stolz auf ihren Mann; er, sich innig und gütig zu ihr neigend, glücklich im Besitze seines

jungen lieben Weibchens. In späteren Jahren malte er sie verschiedene Male als Brustbild; das Mauritshaus im Haag, die Königliche Sammlung zu Windsor-Castle, die Uffizien in Florenz, das Wallace-Museum in London und verschiedene andere Sammlungen besitzen dergleichen Bildnisse.

Die Ermitage besitzt das vollendetste und schönste ihrer Porträts. Sie sitzt in einem Lehnstuhl bis über die Kniee nach unten im Bilde; die eine ihrer Hände ruht in ihrem Schoss und hält einen Rosenzweig, die andere liegt auf dem Arm des Sessels und hält einen Fächer von Straussenfedern. Sie trägt einen rot und gold gestreiften Rock, ein goldfarbiges Leibchen und darüber eine schwarzseidene Mantille, einen Halskragen mit Spitzenläppchen, eine doppelte Perlenschnur, eine goldene, emaillierte Kette, die dreimal doppelt auf die Brust fällt und die auch von Susanna und Helene Fourment getragen wurde, wenn sie Rubens malte. Rechter Hand sieht man das Portal, welches den Binnenhof des Rubenshauses von dem Garten trennte, darüber der blaue, leicht bewölkte Himmel; links eine rote Gardine.

Dieses Bild ist wohl das beste, das die Ermitage von Rubens besitzt. Es ist eine Pracht — dieses Gemälde. Der Hintergrund ist zusammengehalten durch das graue Gebäude und den blaugrauen Himmel; die rote Gardine ist tief in der Farbe, jedoch fast ohne Glanz, nur einige mattleuchtende Reflexe auf den Faltenbrechungen. Die Frauenfigur kommt auf diesem gemässigten Tone in voller Kraft zum Ausdruck. Es ist nicht mehr die achtzehnjährige Braut, die wir hier sehen; fünfzehn oder sechzehn Winter müssen vergangen sein, seitdem Rubens sie zum erstenmal malte. Die Frische des Gesichts hat nachgelassen, die Hautfarbe ist gebräunt und das Rot der Wangen ist stärker geworden, die Familienzüge sind ausgesprochener, die dünnen Brauen gehen schräger in die Höhe, die Kinnbacken treten mehr heraus und das Kinn ist spitz geworden; wir sehen eine Frau von vierunddreissig Jahren vor uns, die zu früh gealtert ist. Sie ist kostbar gekleidet, ihr Ausdruck verrät jedoch nicht das Gefühl des Behagens; möglichst einfach ist das dunkelbraune Haar gehalten, unregelmässig über die Stirne und ganz glatt nach hinten gestrichen.

Isabella Brant zeichnet sich nicht durch besondere Schönheit aus; sie ist eine Frau des höheren Bürgerstandes, nicht stolz auf die fürstliche Pracht ihrer Gewandung und ihrer Umgebung, im Gegenteil gütig und anmutig. Ihre Lippen haben sich zu sanftem Lächeln verzogen, ihr Blick ist verständig und klar. Ruhig sitzt sie da, mit demselben stillen Blick und voll Vertrauen schaut sie ihren Mann an, wie sie fünfzehn Jahre früher an seiner Seite in die Welt blickte. Aber damals war das Zittern freudiger Hoffnung und jugendlicher Erwartung in ihrem Auge zu lesen, heute ist es Zufriedenheit über ihr Los und Frieden mit der Welt. Und ihr Porträt trägt den Stempel des grossen Meisters, ihre Haltung ist lose und gefällig, ihre stille, sanfte Seele spricht aus jedem Zug, aus jedem Fältchen ihres ganzen Wesens, sie lebt fort in der vollen Wahrheit und in dem unverwelklichen Farbenglanz dieser Verewigung.

Das Bild ist unumstritten ein Prachtporträt. Es wurde gegen Ende des kurzen Daseins der ersten Gattin des Meisters gemalt und ohne Zweifel hing es einige Jahre nach der Vollendung in seinem Zimmer zum Andenken an die innig verehrte Mutter seiner Kinder. Es ist eins der naturgetreusten Porträts, die Rubens jemals gemalt hat. Das britische Museum besitzt eine Zeichnung in schwarzer Kreide nach dem Leben, in aller Einfachheit und ohne Schmuck, die in dieser Malerei unverändert wiedergegeben ist.

Es gehört zu den Werken aus der Mitte der Laufbahn des Künstlers und ist ein treffendes Zeugnis für die Weise, wie er um 1625 das Porträt auffasste. In dieser wie in jeder anderen Gattung seiner Kunst besserte er stets seine Technik. In seinen ältesten bekannten Bildnissen, dem Herzog und der Herzogin von Mantua, in den Jahren 1604—1606 gemalt und jetzt im Museum von Mantua, liebt er das Stattliche, Majestätische und verfällt leicht ins Romantische. Nach seiner Rückkehr nach Antwerpen wird er ruhiger, sittsamer, wie in seinem Bildnis von Nicolas Rochox in dem Museum von Antwerpen, gezeichnet 1613 bis 1615, stattlich und steif in der Haltung, flach und poliert in der Farbe. Einige Jahre später, 1618 bis 1620 ist er blühender und farbiger, wie wir in

P. P. Rubens. Skizze. Petersburg, Ermitage

den Porträts von Jean Charles de Cordes und Jacqueline van Caestre, im Museum zu Brüssel, sehen, ebenso in dem von Theodoor van Thulden zu München und in dem der Susanna Fourment in der National Gallery. Wieder vergehen einige Jahre und er gewinnt an Geschick in der Wiedergabe des Seelenlebens, und der Natürlichkeit und Eleganz in der Gebärde, an Weichheit und Glanz, wie in der Gruppe seiner zwei Söhne in der Liechtenstein-Galerie. In dieser Richtung geht er weiter, stets leichter, geschmeidiger und glänzender, wie in der Reihe seiner herrlichen Porträts von Helene Fourment und von Jan Brant zu München. Die Isabella Brant malt er zur selben Zeit wie die Gruppe seiner zwei Söhne, während des Wendepunktes von der zweiten zu seiner letzten Manier. Das Bild erreicht den höchsten Grad von Ehrlichkeit in der Wiedergabe, in der Leichtigkeit und Lebendigkeit der Haltung ohne Zugeständnisse zu machen an die Sucht durch Äusserliches zu glänzen und ohne durch die Zaubermacht des Lichtes und der Farbe zu verführen.

(Fortsetzung folgt.)

P. P. Rubens. Skizze zum Einzug des Kardinal Infanten. Petersburg, Ermitage

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Berlin SW., Dessauerstrasse 13.
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. m. b. H., Leipzig.

ORIGINALRADIERUNG VON HEINRICH WOLFF-MÜ

KUNST UND LEBEN IN ENGLAND

Von Hermann Muthesius in London

(Fortsetzung)

Abb. 1. E. A. Abbey. Die Kreuzfahrer beim Anblick Jerusalems

DAS bedeutendste Ereignis in der Geschichte der neueren englischen Malerei und eines der bedeutendsten in der modernen Kunstentwickelung überhaupt ist das Auftreten der englischen Präraffaeliten. Nicht dass sie, wie etwa die romantischen Landschafter oder die französischen Realisten, neue Werte rein malerischer Art in die Kunst unserer Zeit eingeführt hätten; aber die von ihnen verursachte Bewegung war dennoch eine der tiefsten und im allgemein künstlerischen Sinne bedeutendsten, die sich je abgespielt haben. Überblickt man die Entwickelungsreihe der Kunstproduktionen des 19. Jahrhunderts, so bleibt das Auge mit gesteigertem Anteil auf den Bildern der Präraffaeliten haften. Hier spriessen plötzlich Blumen von saftigster Farbenpracht und berauschendem, fast exotischen Dufte empor. Aber trotz des Seltsamen, das aus der Erscheinung spricht, mutet uns ihr Geist merkwürdig fesselnd an, wir fühlen es, hier weht uns der Hauch eines innersten Geheimnisses unseres modernen Empfindens entgegen, hier werden Gefühlswerte in die That umgesetzt, die sich unbemerkt in unserer Brust angesammelt hatten und der Auslösung harrten.

Wie kam es, dass sie in England zuerst ausgelöst werden sollten, in jenem Lande des kühlen Geschäftsgeistes, der abgeklärten, leidenschaftslosen Verstandesmenschen? Und wie konnte der Ausbruch einer romantischen Gefühls- und Empfindungskunst, wie sie das Präraffaelitentum darstellt, gerade hier Boden gewinnen, wo sich die ganze Lebensauffassung durch das rücksichtslose Bekennen zum rein Zweckmässigen, Ungekünstelten, Nüchternen ausgezeichnet, in einem Lande, das sich gerade damit zur Führerin in der Entwickelung einer neuen Art von Lebensformen gemacht hatte? Wie verträgt sich eine reine Stimmungskunst, wie die präraffaelitische, mit jener Realistik, deren Vorwalten sich, wie früher bemerkt, in den Künsten des täglichen Lebens, in der Kleidung, im Hausbau, in Architektur und Kleinkunst in England so klar ausspricht?

Wir befinden uns hier sogleich mitten in dem seltsamen Widerstreit, der in der modernen

Kunst überhaupt zwischen Realistik und Stimmungsbestrebungen obwaltet. Augenblicklich lässt sich dieser Streit wohl am auffallendsten in der neuesten kontinentalen Kleinkunst beobachten, wo die Wogen beider Gebiete hoch gehen. Man behauptet dort in mathematischer Schärfe rationalistisch zu bilden, man versteigt sich bis zur Forderung der »Ausschaltung der Phantasie« aus der Tektonik und steckt im tiefsten Banne stimmungmachender Phantastik. Die Verquickung, man möchte sagen Vermählung beider Elemente ist indessen nicht so ungewöhnlich, wie sie im ersten Augenblicke erscheint. Ja man kann sagen, sie ist stets das Charakteristische der nordischen (germanischen, im Gegensatz zur klassischen) Kunstübung gewesen, wo diese unbeeinflusst auftrat. Das Klassische ist der Gegenpol dazu, hier gilt die reine, sinnfällige »schöne Form«. Aber der nordische Geist liebt die Verschmelzung von Wahrheit und Dichtung, von Realistik und Phantastik, wir begegnen ihr bei den Romantikern, in klar ausgesprochener Weise bei den altdeutschen Meistern, in überzeugender Form in der Gotik selbst. Dadurch, dass die moderne Kunst beide Elemente in so seltsamer Vermischung zeigt, bekundet sie eben gerade ihre Herkunft am deutlichsten, sie trägt den Stempel des nordischen Ursprungs klar aufgeprägt.

Wird so schon der Umstand, dass gerade aus dem Lande der ausgesprochensten Zweckmässigkeit die stärkste Gefühlswelle in die moderne Kunst gesandt werden konnte, seiner Seltsamkeit entkleidet, so macht ein Blick auf die allgemeine Geistesbewegung, die England im 19. Jahrhundert eingeschlagen hat, den Vorgang noch besonders erklärlich. Diese Bewegung ist eine sehr merkwürdige gewesen. Man braucht heute nur die im Lichte rationalistischen Denkens mit sieghafter Klarheit vorgetragenen Freiheitsbetrachtungen Macaulay's und Buckle's zu lesen, wie sie in England in der ersten Hälfte des Jahrhunderts das Feld beherrschten, und damit die heutige Geistesrichtung vergleichen, um sich des inzwischen eingetretenen Wandels bewusst zu werden! Dort wird die wissenschaftliche Erkenntnis, die Befreiung von jeder Art religiösem, als Aberglauben bezeichneten Mysticismus als die Quelle wirklichen Kulturfortschrittes, von Civilisation und Wohlstand bezeichnet, und heute schwelgt die bessere englische Gesellschaft förmlich in Mysticismus und kirchlichem Ritualwesen, und eine starke kirchlich-reaktionäre Partei begrüsst jeden Versuch mit Hohngelächter, dem Sturmschritte, mit dem sie sich dem römisch-katholischen Ziele nähert, Einhalt zu thun. Die Frauen der heutigen englischen Gesellschaft belagern die Wahrsagerinnen, die in den besten Vierteln Londons flotte Geschäftsbetriebe unterhalten, und unter der Bezeichnung christian science ist eine förmliche Wiederbelebung des »Besprechungs«- oder Sympathieheilschwindels eingeführt und in hohem Schwunge. Vor einigen Jahren unterhielt die »Times« ihre Leser den ganzen Sommer hindurch mit einem mit der Miene tiefsten Ernstes geführten Briefwechsel über Geisterspuk. Auf sozialem Gebiete haben die Ansichten Englands ebenfalls eine volle Umkehr erfahren. Buckle behandelt in einem besonderen Abschnitte seines Buches über die Civilisation die »Beschützungspolitik« der kontinentalen Staaten und weist es von dem damaligen englischen Standpunkte aus mit Verachtung zurück, dass einem englischen Bürger Zwangsmassregeln über die Erziehung seiner Kinder zugemutet, der englische Arbeiter durch Regierungsschutz entmündigt werden sollte. Und 1870 führte das Parlament den Schulzwang nach kontinentalem Muster ein, fünfundzwanzig Jahre später kopierte es sogar unsere deutschen Arbeiterschutzgesetze! Auf wirtschaftlichem, nationalökonomischem Gebiete dieselbe Erscheinung, fast überall sehen wir im Verlaufe des 19. Jahrhunderts eine völlige Umkehr von den früheren Zielen in England eintreten.

In der Kunst äusserte sich seit den fünfziger Jahren das Überhandnehmen von Stimmungselementen in derselben auffallenden Weise wie in der Religion und zwar in der Litteratur nicht minder wie in der bildenden Kunst. Die künstlerische und die religiöse Bewegung sind in dieser Beziehung als Parallel-Strömungen nach demselben Zielpunkt hin aufzufassen. Die Malerei war es, die durch die Persönlichkeit Rossetti's, der ein Dichter mit dem Worte und dem Pinsel zugleich war, der Krystallisationskern für eine ganze, zu Zeiten hochgehende »ästhetische« Bewegung wurde, die die weitesten Kreise erfasste, und die in der Folge für England künstlerisch von der allerweitreichendsten Bedeutung werden sollte. An dem Präraffaelismus hat sich das Kunstverständnis breiterer Kreise in England emporgerankt, im Anschluss an ihn trat das merkwürdige Ereignis ein, dass England im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts fast künstlerisch führend und tonangebend wurde.

Eigentlich wollten die Präraffaeliten etwas ganz anderes, als jene Gefühlswellen heraufbeschwören, in denen sich ihr Einfluss am kräftigsten äusserte. Das Ziel der Vereinigung der jungen Männer, die sich damals zu der »Präraffaelischen Brüderschaft« verbanden, war der Protest gegen jene Verbindung von Schematismus und Anmaassung, die der Begriff »Akademie« für sie ausmachte. Ähnliches haben wir im letzten Jahrhundert in allen Ländern erlebt. Die wirklich massgebende Kunst des ganzen Jahrhunderts ist eigentlich ein beständiger Kampf gegen die Akademien gewesen, ein Kampf des individuellen Kunstempfindens gegen den staatlich sanktionierten Kunstkodex, ein Kampf der echten, d. h. persönlichen Kunst gegen die durch Kommissionsbeschluss festgesetzte und durch äusseres Ansehen aufrecht erhaltene Kunst der Akademien. Hier kam als Angriffsgegenstand der ganze verstaubte Apparat der alten, auf Raffael und der Antike fussenden Ästhetik in Betracht, die durch die Akademie künstlich aufrecht erhalten wurde. Gegen alles das verschworen sich die drei erst am Eingang in die Zwanziger stehenden jungen Leute Rossetti, Holman Hunt und Millais. Ihr Anreger war der seine eigenen Wege gehende grosse Einsame Ford Maddox Brown gewesen, eine jener Naturen, die von ihrer Zeit unerkannt, ja verlacht, dennoch die ihnen vom Geschick

zugeteilte Aufgabe standhaft erfüllten, der Welt neue Wege zu zeigen, unbekümmert darum, dass erst die Nachwelt sie in breiterem Strome wandeln würde. Ford Maddox Brown wird einst als einer der Heroen der Malerei des 19. Jahrhunderts dastehen.

Die Präraffaeliten betonten in ihrem Programm »Rückkehr zur Natur« — den in den kunstgeschichtlichen Entwickelungen so oft ausgeworfenen Rettungsanker. Ein Vorbild für die liebevolle Anlehnung an die Natur sahen sie in den frühen Italienern, von deren Werken ihnen einige schlechte Kupferstiche Auskunft gaben. Daher der Name, den sie sich zulegten. Er ist so beziehungslos zu dem, was er heute bezeichnet, wie der Name Gotik zur mittelalterlichen Baukunst, der Name Queen-Anne-Richtung zu der weiter vorn geschilderten Architekturbewegung ist. Er ist vor allem nicht für das naturalistische Element in der Bewegung gültig geblieben, sonst hätte weder Rossetti, noch später Burne-Jones zu den Präraffaeliten gerechnet werden dürfen, die die heutige Volksmeinung doch als ihre Führer erkennt. Einige englische Knnstschriftsteller machen freilich noch einen Unterschied zwischen den eigentlichen, d. h. den naturalistischen Präraffaeliten und der Rossetti-Gruppe. Aber dies ist der allgemeinen Meinung gegenüber bedeutungslos. Nach dem heutigen Sprachgebrauche verbindet man mit den Präraffaelitentum die Vorstellung der eigentümlichen dekorativen Linie und der Gefühlswerte, die Rossetti in seine Gemälde legte und in denen ihm eine ganze Schule anderer Künstler folgte. Wen man zu dieser Schule im einzelnen rechnen soll und wen nicht, darüber sind die Meinungen verschieden, darüber kann auch nur die persönliche Auffassung und diese selbst mit Ansehung desjenigen Umstandes entscheiden, ob die betreffenden Künstler selbst zu der Schule gehören wollen oder nicht. So wird man den grossen Künstler Watts zur Präraffaelitengruppe rechnen, obgleich er sich dagegen verwahrt, zu ihr zu gehören.

Die naturalistischen Absichten der Präraffaeliten sind in einer eigentümlichen Befangenheit stecken geblieben. Entgegen dem kraftvollen Ernst der kontinentalen Realisten, welche der Natur mit grosszügigem Empfinden auf den Leib rückten, hielten sich die englischen an das kleine Detail, das sie in einer mikroskopisch genauen Art nachbildeten. Wohl haben Holman Hunt, der diese Richtung am schärfsten vertritt, Ford Maddox Brown und einige andere, wie Arthur Hughes, W. L. Windus, Ch. A. Collins, John Brett, den eigenartigen Wirkungen des freien Lichts auf den Grund zu kommen versucht, Holman Hunt unternahm sogar eine eigene Reise nach Palästina, um für seine biblischen Bilder die richtige örtliche Beleuchtung zu studieren, allein sie vermögen dadurch, dass sie ein haarscharfes Detail alles beherrschen lassen, nicht überzeugend zu wirken. Und so sind sie zu dem, was sie eigentlich erstrebten, dem tieferen Eindringen in die Natur, nicht gelangt. Dieses Eindringen in die Natur, das malerische Erfassen derselben hat sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts immer schärfer als das Problem der Beleuchtung, der atmosphärischen Stimmung, der Nüancen, die Luft und Licht in der Erscheinung des Gegenstandes ausmachen, zu erkennen gegeben. Die Lösung dieser Probleme blieb dem Impressionismus vorbehalten und das Präraffaelitentum hat hierzu nichts beigesteuert. Der eigentliche Wert der Bilder auch dieser naturalistischen Gruppe der Präraffaeliten liegt auf einem ganz andern Gebiete: dem der innigen Versenkung in ihren Gegenstand, gegenüber der damals herrschenden Äusserlichkeit und Oberflächlichkeit, in der warmen Aufrichtigkeit, mit dem sie sich ihm näherten, der Liebe, mit der sie der Natur beizukommen suchten. Mit dem jetzt 74jährigen Holman Hunt wird sich dieser Detail-Naturalismus wohl, ohne wesentliche Spuren zu hinterlassen, aus der Malerei der Gegenwart entfernen.

Ganz anders steht es mit der Richtung, die die Rossettigruppe vertrat. Sie ist die eigentliche lebendige geblieben, und von ihr strahlten die grossen Werke aus, die einer neuen Kunstrichtung das Gepräge aufdrückten. Zwar hat auch sie zunächst manche Schwankungen durchgemacht. Die saftige sinnliche Glut Rossetti's hatte sich schon bei dem Künstler, den man wohl als den Erben des Meisters betrachten kann, Burne-Jones, in eine zwar noch farbentiefe, aber in Bezug auf Empfindung stark asketische Richtung umgewandelt. Aus dem Liebesdurst, von dem uns die Rossetti'schen Lippen und der verlangende Blick seiner Frauen erzählen, war eine himmlische Sehnsucht geworden, die sich in den mageren Gesichtern und den schweigsam blickenden, tiefliegenden Augen seiner Ritter und Frauen ausspricht. Aber trotz allem tritt uns doch eine starke Macht aus den Werken dieses Meisters entgegen. Machtvoll war vor allem auch sein Einfluss auf das Volk, er ist in England populärer als irgend ein anderer Maler geworden. Reproduktionen nach seinen Werken sind heute in jedem Hause, selbst in der Hütte des Arbeiters, zu finden, während der reiche Sammler seine Gemälde oder Zeichnungen zu den Glanzstücken seines Bestandes rechnet. In dieser Beziehung bedeutet sein Tod einen Abschnitt in der englischen Kunst, denn es ist kein Ersatz für ihn vorhanden. Stimmung und vor allem auch ein grossartiger Farbensinn, nicht zuletzt aber die grosse dekorative Linie in seinen Bildern machen ihn zu einem grossen Meister aller Zeiten.

Aber ein gewisser, dem Leben abgewandter kranker Zug ist an ihnen nicht minder zu beobachten. Er tritt bei den Schülern und Nachahmern Burne-Jones' noch mehr hervor wie bei dem Meister, weil er dort nicht die starken Gegenwerte zur Seite hat. Evelyn de Morgan, J. M. Strudwick, Marie S. Stillman sind dahin zu rechnen, auch Spencer Stanhope, der sich vorwiegend in kirchlicher Wandmalerei bethätigt, geht in den Geleisen der Burne-Jones'schen Kunst weiter. Soweit der kränkliche, dumpf-mystische Zug dieser Richtung in Betracht gezogen wird, ist auch sie heute in England sicherlich dem Erlöschen nahe. Die Schwächlichkeit und Gebrechlichkeit, das Charakteristische dieses Gefolges Burne-Jones' kann dem frischen Hauch der Gegen-

wart auf die Dauer nicht mehr Stand halten. Dagegen leben die Werte, die Burne-Jones mit Rossetti gemein hatte: die dekorative Linie, die Glut der Farbe, die Romantik der Gedankenwelt in einer jüngeren Malerschule weiter, mit der wir uns noch zu beschäftigen haben werden. Ihre Anhänger sind vielfach als Neu-Präraffaeliten bezeichnet worden. Sie haben die Rossetti-Tradition über die Burne-Jones'sche mimosenhafte Empfindsamkeit und den Holman Hunt'schen Detail-Naturalismus hinweg von neuem aufgenommen und führen sie als kräftige Phantasiekunst auf romantisch-dekorativer Grundlage weiter.

Indessen bildet diese Gruppe doch nur einen ganz kleinen Prozentsatz des Künstlertums, das heute in England malerisch produziert. Sieht man sich den grossen Rest näher an, so nimmt natürlich auch heute noch wie früher die offizielle Akademiekunst den allergrössten Raum ein. Wenn nun auch der englische Präraffaelismus das erste Beispiel dafür bildet, dass es einer ausserhalb der Akademie entsprungenen Kunst gelang, sich selbständig zu erheben und breitere Kreise für sich zu gewinnen, so bleibt doch die Akademiekunst die grosse Versorgerin der Massen und steht mit ihren Produktionen in inniger Wechselbeziehung zum Geschmack der letzteren. Und zu diesen Massen gehören in England gerade so wie in anderen Ländern keineswegs nur die mittleren und unteren Volksschichten. Im Gegenteil, gerade an die Mittelklasse hat sich hier der Präraffaelismus mit dem grössten Erfolge gewendet und ist von ihr am besten verstanden. Spricht man in England von einer »nationalen« Kunst, so ist es die präraffaelitische, nicht die mit gewaltigen Massen operierende Akademiekunst. Denn um die erstere scharen sich alle künstlerisch Bekehrten, die wahren und überzeugten Bekenner der neuen künstlerischen Religion, deren machtvoller Prophet in England Ruskin war, zur letzteren gehören die Haufen von künstlerisch »Wilden«, jene naiven Leute, die in einem Bilde gerade so wie in einem Theaterstück oder Roman nichts anderes als die Anekdote sehen und das Gebotene um so mehr bewundern, je sensationeller diese ist.

Dieses Publikum tritt in England auffallender an die Oberfläche als in andern Ländern. Unter dem halben Hundert von Londoner Theatern ist für den, der einen ernsten dramatischen Genuss sucht, zuweilen kaum eins zu finden, das ihn gewährt oder auch nur zu gewähren willens wäre. Seichte Farcen, Schauerstücke, Ausstattungskram, Tingeltangel; nur hin und wieder hat man Gelegenheit, ein annehmbares modernes Lustspiel zu sehen, dann und wann auch ein Stück von Shakespeare, das dann aber durch die Betonung von Äusserlichkeiten stark an das Ausstattungsstück streift. Zu einer Oper hat man es im ganzen Lande England überhaupt noch nicht gebracht. Das Publikum, das man im Theater trifft, steht auf dem Standpunkte, dass es den Bösewichtdarsteller auspfeift und den Tugendhelden beklatscht. In Gesellschaften wird mit grosser Vorliebe musiziert, aber das Niveau der Musik ist niederdrückend. Es blüht besonders eine Sorte englischer Gesangslitteratur (man nennt sie »Drawing room songs«), die unerhört trivial und eigentlich musikalisch unmöglich ist, aber trotzdem viel geliebt und viel geübt wird. Gerade angesichts solcher Erfahrungen kommt man immer wieder dahin, an der innigeren Berührung des englischen Volkes mit dem Hauche der Kunst zu zweifeln.

Dasselbe Publikum in seinem Verhältnis zur bildenden Kunst betrachtet, bildet das Publikum der englischen Akademie. Zu der offiziellen Kunst kann man wohl ausser den Vorführungen der Royal Academy auch noch diejenigen der andern beiden mit dem Titel »Royal« beehrten Gesellschaften rechnen, nämlich der Royal Society und des Royal Institute of Painters in Watercolours, obgleich deren Beisteuer im Vergleich zu der der Akademie an Umfang gering ist. Die Ausstellungen der drei Gesellschaften und die einiger anderen finden während der Season in London statt und besonders die Royal Academy ist in der Regel vom Publikum derart belagert, dass man nur früh am Morgen Aussicht hat, sich der Betrachtung der Bilder widmen zu können. In den übrigen Stunden drängt sich ein dichter Strom von Besuchern, besonders die vornehmste Damenwelt, in den Gängen und Sälen, die Lieblingsbilder sind förmlich umlagert und es ist häufig dagewesen, dass vor gewissen Bildern Schutzleute aufgestellt werden mussten, um Verkehrsstörungen zu verhindern. Das Akademiepublikum hat seine festen Lieblinge unter den regelmässigen Ausstellern, die es mit grosser Beharrlichkeit von Jahr zu Jahr wieder bewundert, mögen die Leistungen auch noch so mangelhaft sein. Hat ein Künstler überhaupt durch die Aufnahme in die Akademie die offizielle Prägung des »Academician« erhalten, so kann er fast schalten und walten wie er will; nicht nur bescheint seinen ganzen übrigen Lebensweg die Sonne der Gunst des Publikums, sondern es fliessen ihm auch die goldenen Sovereigns ununterbrochen zu. Der Bedarf an Bildern ist eben in England, worunter hier nicht nur das Mutterland, sondern das weite britische Weltreich zu verstehen ist, ein gewaltiger. Um ihn richtig abzuschätzen, muss man überdies wissen, dass im englischen Hause als einzig zulässiger Wandschmuck das Originalgemälde gilt. Dies bezieht sich selbst auf das kleinbürgerliche Haus. Es gehört zu den Überraschungen, die der Fremde in England erlebt, dass hier selbst »kleine Leute« nur echte Bilder in ihrem Besuchs- und Speisezimmer aufgehängt haben; Stiche, Photographien, Radierungen gehören höchstens auf Vorraum und Treppenhaus. Aus dem Massenbedarf an Bildern, der sich daraus ergiebt, erklärt sich nicht nur die grosse Kunstproduktion, sondern auch die breite Schicht mittelmässiger Künstler, vor allem aber auch die privilegierte Stellung der Akademie-Mitglieder. Denn wer es bezahlen kann, und das sind in England viele, der will natürlich etwas Gutes haben, und dieses glaubt er mangels eigenen Urteils in erster Linie von den geprägten Vertretern der Kunst, den Akademiemitgliedern, erwarten zu können. Ein einmal etablierter Ruf wird in England durch dick und

Mit Erlaubnis des Herrn A. Wertheimer, London.

J. S. SARGENT, LONDON
DOPPELBILDNIS

Mit Erlaubnis des Künstlers

Abb. 3. J. W. Waterhouse, London. Die heilige Cäcilie

dünn hochgehalten, und eine erlangte soziale Stellung vollends deckt jede spätere Unzulänglichkeit zu.

Aus diesen Zuständen heraus wird es erklärlich, warum die Ausstellungen der Londoner Akademie es zu dem Rufe gebracht haben, die schlechtesten der Welt zu sein. Die Akademiemitglieder brauchen sich zur Aufrechterhaltung ihres Rufes und ihrer Einnahmen nicht weiter anzustrengen. Was liegt näher, als dass viele derselben verflachen? Hat man nicht ähnliches selbst an dem grössten der bisherigen Akademiemitglieder und, vom Standpunkte des rein malerischen Könnens aus betrachtet, dem grössten malerischen Genie, das England im 19. Jahrhundert hervorgebracht hat, an Millais bemerkt? Man betrachte seine bewundernswürdigen Jugendwerke, die er malte, als er noch zu den Präraffaeliten gehörte. Gleich sein erstes Ausstellungsbild, Lorenzo und Isabella, birgt eine Hoffnung auf die Zukunft in sich, wie sie selten in der Kunstgeschichte bei einem Maler berechtigt gewesen ist. Und dann durchmustere man die vielen in der Tate Gallery in London aufgehängten Werke aus seiner Glanzzeit, als er der erste Stern der Akademie war. Sie lassen bei grossem malerischen Können gleichgültig. Die Höhe seines Lebenswerkes bezeichnet der seifenblasende Junge, den er für 44 000 Mark an die Pears-Soap-Firma verkaufte und der als sehr mittelmässiges Plakat heute alle englischen Bretterzäune bedeckt. Schlimmer noch als bei diesen Grossen äussert sich das in der Akademie herrschende einlullende Wohlbefinden natürlich bei den Kleinen. Durchschreitet man die Säle der Akademie, so ist man über die Plattheit derjenigen Bilder, die vielfach gerade die besten Plätze der Wände bedecken, erstaunt. Wie kommen derartige Bilder an diese Stellen? Die Antwort giebt der Katalog, hinter den Namen der Urheber stehen die bedeutungsvollen Buchstaben R. A. »Royal Academician«. Es handelt sich um ein offizielles Anrecht, das hier behauptet wird. Gerade dass sich diese Leistungen genau in Gesichtshöhe breit machen, drückt das Niveau der Akademie-Vorführungen so unglaublich herab. Würde jemand dem Rate folgen, bei seinem ersten Besuche der Akademie nur die oberste, unmittelbar unter der Decke hängende Bilderreihe anzusehen, so würde er einen weit besseren Eindruck bekommen: dort hängen die Bilder der jungen Talente, unter denen mancher strebsame Künstler Tüchtiges und Eigenartiges vorführt.

Es braucht indessen kaum hervorgehoben zu werden, dass eine Akademie nicht lediglich aus mittelmässigen Künstlern bestehen kann. Und in der That haben auch der englischen Akademie nicht nur früher die hervorragendsten Künstler angehört, sondern gehören ihr im grossen und ganzen auch heute noch an. In der letzten Vergangenheit deckte Millais mit seinem breiten Rücken durch Jahrzehnte jeden Schaden im Rufe der Akademie zu und Lord Leighton stand ihr als ebenso hoch gebildete wie vornehme Persönlichkeit mit ausgesprochenem Anstande beinahe zwanzig Jahre lang vor. Unter den heutigen Mitgliedern zeichnen sich W. Q. Orchardson, J. W. Waterhouse, Frank Dicksee und der Präsident Sir Edward J. Poynter als bedeutende Künstler rein englischer Nationalität aus. Die beiden Hauptzierden der Akademie, Herkomer und

Sargent, und weiter die tüchtigen Kräfte Alma-Tadema und E. A. Abbey müssen als in England lebende Ausländer aufgefasst werden. Aus der Reihe der »Associates« (mit welchem Ausdrucke eine Vorstufe zur Vollmitgliedschaft bezeichnet wird) ragen die Freilichtgenre-Maler H. H. La Thangue, G. Clausen und Stanhope A. Forbes, sowie die Seemaler V. L. Wyllie, Chas. N. Hemy und der impressionistische Tiermaler John M. Swan hervor und eine Reihe von anderen Jüngeren verspricht guten Nachwuchs zu liefern. Gerade an den letztgenannten Künstlern lässt sich aber auch verfolgen, wie die Akademie jetzt mit einiger Nervosität tüchtige jüngere Kräfte heranzuholen bestrebt ist, auch wenn diese eine Eigenart zeigen, vor der man sich früher dreimal bekreuzt hätte. Man hat sich veranlasst gesehen, seine Politik zu ändern, so dass das früher sehr einheitliche Akademiebild augenblicklich durch Künstlerpersönlichkeiten, die eigentlich nicht dahin gehören, etwas gestört ist.

Drei Gebiete sind es, die die Akademiekunst seit alters her mit Vorliebe gepflegt hat und heute noch pflegt: das Genre, die Landschaft und das Porträt. Das breiteste Feld behauptete stets das Genre (in den letzten Jahrzehnten mit dem Nebenzweige des altklassischen Genres, heute am deutlichsten durch Alma-Tadema und Poynter vertreten). England ist das eigentliche Land der neueren Genremalerei, die hier diejenige Vervollkommnung bis in alle Einzelheiten gefunden hat, die nur durch die Ausübung im grossen Maassstabe und aus einer langen Tradition heraus zu erklären ist. Der Anfang der englischen Malerei zeigt gleich einen Genremaler ausgeprägtester englischer Art: Hogarth. Die aufdringlich ausgearbeitete Anekdote mit der dick unterstrichenen Moral hat sich von Hogarth über Mulready und Leslie hinweg bis auf die neuesten englischen Vertreter des Genres verpflanzt, in deren jedem auch unter der heutigen feineren Decke noch ein Stück moralisierender Hogarth zu bemerken ist. Der Schotte David Wilkie führte zu Anfang des 19. Jahrhunderts zuerst eine intimer durchgebildete Art Genre in England ein und begründete recht eigentlich die grosse englische Genre-Schule des 19. Jahrhunderts, die sich durch spannende Schilderung, liebevolle Detaildurchbildung und eine minutiös-feine Ausführung auszeichnet. Ch. R. Leslie war der ausgeprägteste und fruchtreichste Vertreter desselben um die Mitte des Jahrhunderts. Um dieselbe Zeit gründete der Schotte Robert Scott Lauder eine neue, mit erweiterten malerischen Mitteln arbeitende schottische Schule in Edinburg, aus der neben W. F. Douglas der treffliche 1893 gestorbene John Pettie und der jetzt im Zenith seines Wirkens stehende William Quiller Orchardson, beide in London thätig, hervorgegangen sind. Der letztere Künstler vertritt ohne Zweifel die eigentliche Genremalerei heute am besten, er erhebt sich zu einer Höhe des sprechenden Ausdrucks, die keiner seiner Vorgänger und Mitlebenden erreicht hat und die ihn zu einem grossen Künstler stempelt. Unter seinen Kollegen englischer Nationalität herrscht zumeist noch die glatte, »hübsche« Ausführung von früher, mit der meist lieblichen und tröstlichen Moral; es wird nichts das Auge Verletzendes und das Wohlbehagen Störendes, wie Armut und Elend zugelassen, auch das, womit sich der Engländer als Tagesarbeit beschäftigt, Handel und Industrie, Fabrikbetrieb nnd Verkehr bleibt ausgeschlossen. Von solchen Dingen ist bisher keine Spur jemals in einen der Goldrahmen gedrungen, welche an den Wänden der Akademie glänzen. Das Akademiepublikum will nur die gefällige Seite des Lebens sehen und nimmt selbst mit nicht sehr lebenswahren Aufmachungen vorlieb, wenn sie nur angenehm und lieblich sind.

Mit Erlaubnis des Künstlers

Abb. 4. J. W. Waterhouse, London. Ulysses und die Sirenen

Mit Erlaubnis des Künstlers

Abb. 5. Anning Bell. London — *Die Musik. Farbiges Tonrelief*

Vor einem Werke wie Millet's Ährenleserinnen oder Menzel's Walzwerk würde dieses Publikum ratlos stehen.

Die alte Schule der Genremalerei vertreten von den jetzigen Akademiemitgliedern die hauptsächlich im Kostümgenre arbeitenden Marcus Stone und Seymor Lucas, der in venezianische Typen verliebte Luke Fildes, der jetzt beinahe achtzigjährige, viel orientalische Sujets verarbeitende Frederic Goodall, der durch tüchtige sorgfältigste Ausführung bekannte, dem Militärbild eine gewisse Vorliebe entgegenbringende Andrew C. Gow, und die das gewöhnliche historische Genre pflegenden Ernest Crofts und W. F. Yeames. Von der eben dahingegangenen Generation, die noch lebhaft in der Erinnerung der Lebenden ist, müssen der früh verstorbene Frank Holl, der das sensationelle Tagesgenre vertrat, der sehr beliebte Ph. H. Calderon und der zu enormer Popularität gelangte Edwin Long, der Vertreter gewisser trivialsensationeller, figurenreicher Darstellungen aus dem Orient, Erwähnung finden. Alma-Tadema, der das in archäologisch erstaunlich treuer Art gemalte Genre aus dem Altertum vertritt, vermittelt nach der klassischen Gruppe Leighton-Poynter hin, die in Poynter jetzt ihren letzten Vertreter hat.

Diese alte, ganz wesentlich im Atelier arbeitende Genre-Schule ist nun neuerdings durch eine neuere Schule durchbrochen worden, in der sich vor allem das Verlangen ausprägte, aus dem Atelier heraus in die Natur zu kommen und das verkleidete Modell zu gunsten des im Leben studierten Originals aufzugeben. Als Begründer dieser Schule muss wohl Stanhope A. Forbes betrachtet werden, von dem man sagen kann, dass er sie durch sein im Jahre 1885 in der Akademie ausgestelltes Bild »Fischmarkt an der Küste von Cornwall« ins Leben rief, obgleich der Aquarellmaler Walter Langley schon früher ähnliche Wege beschritten hatte. Das Bild stellt eine im Freien beobachtete und gemalte Scene am Strande vor, ein Stück aus dem wirklichen Leben, voller Wahrheit und Überzeugungsfähigkeit mit gleich sorgfältiger Beobachtung der Landschaft wie der Figuren. Einige Jahre später liess er das treffliche, jetzt in der Tate Gallery hängende Bild »Der Toast auf die Braut« folgen, ebenso naturwahr in der Beobachtung wie der Fischmarkt, eine Glanzleistung der englischen Kunst. Das neue, das diese Bilder für England brachten, war das naturalistische Element. Es kam von Frankreich her nach England, denn die jüngeren Leute hatten jetzt angefangen ihre Studien in Paris zu machen, Forbes selber hatte bei Bonnat studiert. Um sich mit der Natur in innigster Berührung zu halten, liess sich Forbes in dem Fischerdorfe Newlyn bei Pensance in Cornwall nieder und ist jetzt daselbst der Mittelpunkt einer zahlreichen Anhängerschaft. Die Newlyn-Schule spielt so in der heutigen englischen Malerei etwa dieselbe Rolle, wie die Dachauer oder Worpsweder in Deutschland. Zu ihren hervorragenderen Mitgliedern im Genre sind noch Chevalier Tayler und Frank Bramley zu rechnen, obgleich diese Künstler jetzt Newlyn wieder den Rücken gekehrt haben, Fred Hall, Percy Craft sind Newlyn treu geblieben. Einer intimen Naturbeobachtung hat sich, unabhängig von Newlyn, auch der bedeutende Genremaler H. H. La Thangue hingegeben, er sowohl wie die in seinen Fusstapfen gehenden G. Clausen und James Charles wohnen und arbeiten auf dem Lande und in ihren Darstellungen steht ihnen die Lebensbeobachtung höher als die Anekdote, sie malen grundsätzlich jedes Bild vor der Natur fertig. Die hervorragendsten der hier zuletzt genannten, das Freilichtgenre vertretenden Künstler sind in der Akademie erst bis zur Klasse der Associates vorgedrungen. Sie haben alle in Paris studiert und das hat für die Auffassung des richtigen Akademikers eigentlich etwas Bedenkliches, der in seiner Selbstgefälligkeit auch in der Malerei auf das Französische wie auf etwas Ungediegenes, Frivoles herabsieht. Dass man sie überhaupt in die Akademie einliess, bedeutet eigentlich schon einen Bruch mit der Tradition.

Nächst dem Genre ist es die Landschaft, freilich nur die alten Stiles, sowie die Darstellung der See, die in der Akademie heute eine hervorragende Rolle spielen. Robert de la Sizeranne behauptet in seinem Buche La peinture anglaise contemporaine, dass es eine englische Landschaft »nicht, oder vielmehr nicht mehr« gäbe: ein fundamentaler Irrtum, der ihm von der englischen Kritik mit Recht sehr übel angerechnet worden ist. Die Geschichte der englischen Landschaft muss freilich erst noch geschrieben werden; es wäre eine höchst dankbare Aufgabe dies einmal zu thun und diese Geschichte würde zum grossen Teil gleichzeitig eine Geschichte der englischen Aquarellmalerei werden. In keinem Lande ist das Aquarell, das sich ja recht eigentlich an der Landschaftsdarstellung entwickelt hat, eingehender gepflegt worden als in England. Der Gebrauch der Wasserfarben hat sich hier aus der alten Miniaturmalerei entwickelt, in der England schon in früheren Jahrhunderten sich einen gewissen Namen erworben hatte, als von einer englischen Malerei im übrigen noch keine Rede sein konnte. Im 18. Jahrhundert bereitete sich das moderne Aquarell aus der kolorierten Federzeichnung allmählig vor, am Beginn des neunzehnten fand es in Girtin und Turner seine vollendete Ausbildung. Turner entwickelte im wesentlichen die gesamte Technik der als Lasur gebrauchten Wasserfarben, wie sie in den drei ersten Vierteln des 19. Jahrhunderts üblich war. Er lebte so sehr in dem leichtflüssigen, buntschillernden Element der Wasserfarbe, dass er auch seine Ölgemälde im Charakter des Aquarells behandelte, was ihnen für das nicht an Turner gewöhnte Auge jenes eigentümlich-seltsame Gepräge verleiht. Schon 1805 wurde die eine der Königlichen Gesellschaften für Wasserfarbenmaler, die Society, 1832 das Royal Institute of Painters in Water Colours gegründet. Von da an ist das Aquarell in England stets in der breitesten Ausdehnung zur Darstellung der Landschaft verwandt und ausgeübt worden, eine eigentlich nationale Kunst. Für Aquarelle liegt auch auf dem englischen Kunstmarkte die grösste Nach-

frage vor, denn sie bilden ein wichtiges Element in der Ausstattung des Hauses. In dieser Beziehung hat sich gerade in neuerer Zeit die Nachfrage noch dadurch vermehrt, dass das Wasserfarbenbild auch in den Haupträumen des Hauses, besonders dem Empfangszimmer, immer herrschender, ja jetzt so ziemlich alleinherrschend geworden ist, was mit der früher an dieser Stelle erwähnten Zeitrichtung zusammenhängt, die Räume des Hauses heller und heller zu gestalten. Kein Wunder also, wenn die stets mit Vorliebe gepflegte Landschaft in Wasserfarben auch heute noch ihren breiten Boden hat.

Aber die Landschaft ist keineswegs auf die Darstellung in Wasserfarben beschränkt geblieben. Nach Turner war es Constable, der sie auf der Leinwand vollkommen heimisch machte. Constable beobachtete in der still eindringenden, sich genau an das Gegebene haltenden, aber für das romantische Element empfänglichen Art, mit der schon Gainsborough in seinen Landschaften hervorgetreten war, in unermüdlicher Arbeit die Natur und errichtete so durch seine Lebensarbeit jenes Bollwerk gegen die auf dem Kontinent herrschende »klassische Landschaft«, an das sich die französische romantische Schule anlehnen konnte, als sie in Barbizon die Grundlagen für die gesamte moderne Landschaft entwickelte. In England wurden diese Konsequenzen aus der Constable'schen Kunst damals noch nicht gezogen, die moderne Landschaft, deren Pflege heute vorwiegend in der Hand der Glasgowschule liegt, zog hier erst fünfzig Jahre später wieder über Holland und Frankreich herein, nachdem ihr Whistler in einem engeren Kreise die Wege geebnet hatte. Die Akademiekunst hat dieser neueren Landschaft bisher fremd gegenübergestanden und verschliesst ihr bis heute standhaft die Thore. Sie hat kein Verständnis für impressionistische Auffassung, die für sie den Beigeschmack des Rohen hat. »It is only the disease of the unskilful to think rude things greater than polished«, druckte sie als sehr bezeichnendes Motto auf einem ihrer letzten Kataloge ab. In der That ist es das Polierte, was die Akademiewände vor allem zeigen und was das Akademiepublikum wünscht. So kommt es, dass man daselbst nur Landschaften der alten »gediegenen«, d. h. sauber durchgearbeiteten Art erblickt. In dieser Art ist in England seit Constable keineswegs Geringes geleistet worden, im Gegenteil, es sind ganze Berge trefflicher Leistungen aufgetürmt. Nach Constable erwarb sich David Cox mit Recht die grösste Popularität, P. de Wint, Copley Fielding, William J. Müller, Clarkson Stanfeild, die Architekturmaler Sam. Prout, und David Roberts und die Maler venezianischer und anderer italienischer Landschaften James Holland und J. B. Pyne, ferner Birket Foster, Sam. Bough, Vicat Cole und der grossartige Darsteller der See Henry Moore werden alle ihren Ehrenplatz in der Geschichte der englischen Landschaft einnehmen, während Schottland mit Namen wie Alex. Nasmyth, Horatio Macculloch, Paul Chalmers, William Mc. Taggart glänzt, ja mit seinen Künstlern wiederholt geradezu befruchtend auf die englische Landschaft eingewirkt hat. Eine ganz besondere Stellung nimmt der stimmungsvolle Cicil Lawson in der Geschichte der neueren englischen Landschaft ein, dessen Tradition heute nur von John W. North noch weitergeführt wird. Unter den heutigen Akademie-Mitgliedern ist B. W. Leader entschieden der populärste Landschafter, ein erklärter Liebling des Publikums. Sidney Cooper, Peter Graham, J. MacWhirter, J. C.Hook folgen in der Gunst des Publikums dicht hinter ihm, enttäuschen aber nicht selten durch das, was sie heute bieten um diese Gunst zu rechtfertigen. Unter den Associates ist der vorzügliche Künstler John Brett, der früher zu den Präraffaeliten gehörte, besonders hervorzuheben, Alfred East, David Murray, J. Faquharson wirken in der Landschaft, wie Chas. N. Hemy, Colin Hunter und William Wyllie im Seestück mit ausgezeichnetem Erfolg schaffen. Aber alles in allem wird man, wenn man von der heutigen englischen Landschaft redet, nicht allein oder in erster Linie an die Landschaft der Akademie-Ausstellungen denken, vielmehr gerade an die der ausserhalb stehenden Künstlergruppen, und so wird sich auch die Gelegenheit für die Betrachtung derselben in späterem Zusammenhange ergeben.

Welche Rolle das Porträt zu allen Zeiten in der englischen Kunst gespielt hat und ein wie grosser Teil der Kunstproduktion auf dasselbe verwendet worden ist, zeigt am besten ein Gang durch das sehr nachahmenswerte Institut der National Portrait Gallery in London. Hier finden sich die herrlichsten englischen Bildnisse aus allen Zeiten, besonders auch aus der Glanzperiode englischer Porträtkunst unter Reynolds und Gainsborough. Und welche Rolle das Porträt heute noch spielt, das zeigt das Vorwalten von Bildnissen in den Ausstellungen der Akademie, wo es einen wesentlichen Bruchteil des Vorgeführten überhaupt ausmacht. In Bezug auf die Bildniskunst gebührt England ein Ehrenplatz in der Geschichte der neueren Malerei. Nicht nur werden hier mehr Bildnisse geschaffen, als anderswo, was vor allem auf Rechnung des grossen Reichtums des Landes zu setzen ist, sondern es trägt auch die dem Schaffen des Engländers besonders naheliegende Art, auf die nackten Thatsachen loszugehen, hier ihre besten Früchte. Fast alle englischen Maler haben neben ihrem Spezialgebiet stets auch noch das Porträt gepflegt, und häufig sind sie uns dort am verständlichsten und sympathischsten, jedenfalls erheben sie sich dort über alle Schwankungen von Geschmack und Kunstmode hinweg. Wer aus dem Watts-Saale der Tate Gallery herausgeht, ohne die ganze Grösse der Kunst dieses englischen Meisters erkannt zu haben, der wandere in die National Portrait Gallery und sehe sich die 27 Bildnisse an, die er dort beigesteuert hat, und er wird Watts als Künstler begreifen. Auch heute noch glänzt England im Porträt und hier finden sich auch innerhalb der Akademie vorzügliche Leistungen, man braucht nur an die weltbekannten Erfolge Herkomer's zu erinnern. Ouless, der Porträtmaler altetablierten Rufes, beschickt jede Ausstellung mit ganzen Reihen von Porträts, ohne sich indes überall auf der bei ihm gern vorausgesetzten Höhe zu halten. Alles

übrige verdunkelnd hat aber seit einer Reihe von Jahren John S. Sargent im Porträt gewirkt.

Sargent zählt zu den drei oder vier Künstlern, die nicht nur ihrer Nationalität nach Fremde in England sind (er ist in Amerika geboren), sondern von denen man sagen kann, dass sie eigentlich weder nach England, noch in die englische Akademie gehören. Die spielende Bravour, mit der arbeitet, ist durchaus unenglisch, die Flottheit seiner Darstellung müsste eigentlich in dem Lande Ruskin'scher Kunstlehre, die die sorgfältige Durchbildung verschreibt, sogar Anstoss erregen. Sargent malt mit der sicheren Schlagfertigkeit Boldini's, mit dem er grosse Ähnlichkeit hat und in hellen silberigen Tönen, die etwas an die Zeit Tiepolo's erinnern. Seine Bildnisse haben stets einen sprechenden, sehr lebhaften Ausdruck. Sie sind Augenblicksbilder, aber der Augenblick, in welchem die Dargestellten festgehalten sind, ist der ihres bezeichnendsten Ausdruckes. Er hat einen Instinkt für das Charakteristische eines Gesichts, der zu seinen glücklichsten Gaben gehört, und es liegt ihm fern, dieses Charakteristische irgendwie zu verschönen, er liebt es vielmehr zu verschärfen, wodurch er oft beinahe grausam gegen sein Modell wird. Der Trumpf seiner Porträts auf der letzten Akademie-Ausstellung war das grosse Doppelbildnis der Töchter des Kunsthändlers A. Wertheimer in London, das hier wiedergegeben ist, eine seiner bezeichnendsten Leistungen (s. S. 53).

Von sonstigen Vertretern des Bildnisses in der Akademie verdient vor allem noch der Amerikaner J. J. Shannon hervorgehoben zu werden, ein sehr fruchtbarer Künstler, dessen Leistungen sich stets auf guter Mittelhöhe halten, übrigens in Ton und Linie hier und da an Reynolds erinnern wollen. Von den übrigen Akademie-Mitgliedern widmen A. S. Cope, Solomon J. Solomon, Arthur Hacker, H. S. Tuke, Frank Dicksee, einen grossen Teil ihrer Zeit dem Bildnis, zum Teil mit sehr gutem Erfolg. Abgesehen von Sargent und Herkomer sind jedoch die bedeutendsten englischen Bildnismaler heute nicht in der Akademie, sondern bei den Schotten zu suchen.

Noch ein anderes Gebiet ist zu erwähnen, das in der Akademie stets eine bevorzugte Pflege gefunden hat: das Tierbild. Die ungeheure Popularität der Bilder von Landseer, der von den dreissiger bis in die siebziger Jahre wirkte, ist bekannt. Er verband mit der Darstellung des Tieres bei grosser Meisterschaft in der Beobachtung meist etwas Anekdotenhaftes, womit er dem Geschmack der Menge entgegenkam. Hierin unterscheidet sich der grosszügige Briton Rivière von ihm, der seine Bilder zu mächtigen, stimmungsvollen Grosslandschaften erweitert, in die er seine Tiere handelnd setzt und in ihrer ganzen, mit wissenschaftlicher Schärfe studierten Eigenart sich bewegen lässt. Noch einen Schritt weiter ist der seit 1894 zu den Associates der Akademie gehörende J. M. Swan in der Beobachtung und Darstellung gegangen. Er nähert sich dem Tier — besonders die wilden Tiere hat er zum Gegenstand seiner Studien gemacht — in impressionistischer Auffassung und sucht vor allem dessen hastige Bewegungen festzuhalten. Das Gierige, Schleichende, Heimtückische der wilden Bestie hat keiner bisher so zu schildern vermocht, wie er (Abb. 9). Seine Darstellung ist leicht hingeworfen, skizzenhaft. Aber mit erstaunlicher Sicherheit versteht er durch wenige Striche das Charakteristische nicht nur der Bewegung und des Umrisses, sondern auch der Textur des Felles, des Ausdruckes des Auges u. s. w. festzuhalten. Swan stellt das Tier nicht nur als Maler, sondern auch als Bildhauer dar. Seine Skulpturen (Abb. 10) zeigen dieselbe Eigenart, wie seine bildlichen Darstellungen: raschestes und sicherstes Erfassen des Charakteristischen, skizzenhafte, flotte Darstellung. Er hat in Paris bei Gérome, Bastien-Lepage und Frémiet studiert und auf dem Kontinent alle möglichen Ehren eingeheimst. Seine Wahl in die Akademie bezeichnet vielleicht deutlicher als die irgend eines anderen Künstlers jene schon mehrfach erwähnte Änderung des Kurses, die seit einigen Jahren daselbst zu bemerken ist. Man zwingt sich, wenigstens die Anerkanntesten der neuen Generation aufzunehmen, um nicht gänzlich aufs Trockne zu gelangen. Man thut es mit Widerstreben und nicht ganz mit ehrlicher Überzeugung, denn Erscheinungen wie Sargent und Swan müssen von dem überzeugten Akademiker als heterogene Elemente empfunden werden.

Dies ungefähr ist ein Bild der englischen Akademie und ihrer Kunst, die, wie gesagt, auch heute noch für das grosse englische Publikum die Allgemein-Versorgerin ist. Überblickt man die wirklichen Thaten in der englischen Malerei der letzten fünfzig Jahre, so bemerkt man, dass sie mit grosser Einheitlichkeit ausserhalb der Akademie liegen. Ford Maddox Brown und Holman Hunt, Rossetti und Burne Jones, Whistler und die neueren schottischen Künstler wussten und wissen nichts von der Akademie. Die Akademie gab ihrerseits vor, nichts von ihnen zu wissen. Die neuere englische Kunstbewegung in den dekorativen Künsten hat mit der Akademie auch nicht das mindeste zu thun gehabt. Die Akademiker behaupten noch heute, das »Studio«, jene Zeitschrift, die den Ruhm der neueren englischen Kunst über die ganze Welt verbreitet hat, überhaupt nicht zu kennen. Dafür ist denn auch im ganzen Lager der »Neuen« der Name Akademie der Inbegriff künstlerischer Hoffnungslosigkeit, ein Institut, von dem man nichts weiter zu erwarten braucht und dem man seine volle Verachtung angedeihen lassen kann. Beide Lager stehen sich mit einer Geringschätzung gegenüber, die in beiden Fällen gewiss ungerecht, aber von der Seite der Nichtakademiker wenigstens mehr zu verstehen ist, als von der anderen.

Zur Zeit, als sich die Präraffaeliten zuerst im scharfen Winkel von der Akademie abwendeten, mussten sie ausserhalb derselben ein ziemlich unscheinbares Dasein fristen und mit Ausstellungen in kleinen Privatgalerien vorlieb nehmen, oder sich überhaupt, ohne ihre Bilder auszustellen, an einen kleinen Kreis von sympathisierenden Kunstfreunden wenden. Das letztere that z. B. Rossetti, der so

gut wie nie öffentlich ausgestellt hat. Kein Wunder also, wenn selbst die Kenntnis des Vorhandenseins dieser Bewegung lange auf Wenige beschränkt blieb. Das was Rossetti, Burne-Jones und deren Anhänger wollten, war inzwischen von einer andern Gruppe in weniger schroffer und daher leichter verständlichen Form dem Publikum näher gebracht worden, nämlich durch die Schule Fred. Walkers. Dieser Künstler vertritt um die siebziger Jahre herum zusammen mit den ganz geistesverwandten G. H. Mason, Cecil G. Lawson und G. J. Pinwell eine Kunstrichtung, die ihr Ziel in einer stimmungsvollen Figurenkomposition meist ländlichen Charakters inmitten einer harmonischen Landschaft erblickt. Das Ganze hat durchaus den dekorativen, graziösen Charakter in der Linie und ist verbunden mit einer Weichheit der Farbe und Stimmung und einer einschmeichelnden sentimentalen Empfindung, die das englische Publikum unmittelbar ansprechen musste. Diese höchst interessante Gruppe, deren Entstehungsgeschichte, Arbeitsgebiet und Einfluss auf die Allgemeinentwicklung einmal näher zu untersuchen eine dankbare Aufgabe für den Kunsthistoriker sein würde, bildet ein Mittelglied zwischen den ersten, vom Publikum nicht gekannten Präraffaeliten und den zweiten, von breiteren Schichten verstandenen.

Diese zweite Periode begann 1877, und zwar mit der Eröffnung eines neuen Ausstellungshauses, der Grosvenor-Galerie, die von da an für eine Reihe von Jahren der Sammelpunkt der nichtakademischen Kunst in England wurde. Ein Maler, Sir Coutts Lindsay, hatte sie eingerichtet, man führte eine künstlerischere Art der Aufhängung ein, man gab jedem Talente die freieste Gelegenheit zur Entfaltung und errichtete so neben der Hochburg der Akademie eine freie Ansiedelung unabhängiger Kunst, die den Erfolg hatte, sich sofort auch der Gunst des grösseren Publikums zu erfreuen. Die Grosvenor-Galerie war die Vorläuferin der jetzigen eigentlichen Secessions-Galerie, der seit 1888 bestehenden New Gallery in Regent Street. Hier erlangte zuerst Burne-Jones, der bis dahin ein Unbekannter war, seine Popularität, hier trat zuerst der damals noch nicht einmal dem Namen nach bekannte Whistler vor das englische Publikum. In den Werken beider und einer Reihe anderer Künstler, wie G. F. Watts, Holman Hunt, Albert Moore, C. G. Lawson, W. B. Richmond, Walter Crane brachte diese Galerie nun von Jahr zu Jahr Anziehungspunkte allererster Art, denn alle diese Künstlerpersönlichkeiten boten reifste Werke, nicht Versuchsobjekte. Ein Publikum für die der Präraffaelitenauffassung sich nähernden Werke war auch bereits vorhanden in dem stets sich erweiternden Kreise von Ästheten, die sich um die Kunst Rossetti's zu scharen begonnen hatten, sowie in dem weiten Leserkreise der zu immer grösserer Popularität gelangenden Ruskin'schen Bücher. Das Verständnis dieses Publikums musste freilich zunächst vor einer für England völlig neuen Erscheinung wie Whistler versagen. Der bekannte Prozess, den dieser Künstler gegen Ruskin im Anschluss an dessen Kritik über seine Bilder führte, beleuchtet die damalige Situation schlagend.

Indessen auch hierin änderten sich die Verhältnisse, und zwar vorwiegend durch Eröffnung einer Art künstlerischen Verkehrs mit Frankreich. Der französische Künstler Alphonse Legros, seit 1876 siebzehn Jahre lang Leiter der als künstlerische Erziehungsstätte wichtigen Slade School in London trug die aufs rein Malerische losgehenden Anschauungen der Pariser Ateliers in die englische Jugend. Viele seiner Schüler gingen auf diese Anregung hin zu ihrer weiteren Ausbildung nach Paris, zum Teil in die École des Beaux-Arts. Daraus wieder bildete sich für viele die Gewohnheit aus, in Paris auszustellen, wobei sich das Merkwürdige ereignete, dass Künstler, die von der englischen Akademie hochmütig abgewiesen worden waren, in Paris Preise davontrugen und sogar durchschlagende Erfolge erzielten. Nichts musste dem sonst trotz allem bombenfesten Vertrauen des Engländers in seine Akademie verhängnisvoller werden, als solche Vorkommnisse; denn dass Paris die eigentliche Kunststadt der Welt sei, daran wagt kein auch noch so sehr von den Vorzügen seiner Nation überzeugter Engländer zu zweifeln.

Auf der anderen Seite gelangten aber auch französische Kunstwerke von den achtziger Jahren ab häufiger in London zur Ausstellung. Die Akademie-Ausstellungen verschliessen bekanntlich ausländischer Kunst ihre Pforten, wie man denn in England stets verschwindend geringe Neigung zeigt, sich über das, was ausserhalb der Insel vorgeht, zu unterrichten. Wie es unmöglich ist, an einem Londoner Zeitungsstande eine deutsche oder französische Zeitung zu erwerben, so ist es im allgemeinen unmöglich, in einer englischen Gemäldeausstellung jemals ein nichtenglisches Bild zu sehen. Und so war, wie so vieles andere, auch die Kunstfrage in England bisher eine rein insulare gewesen, die man mit der ganzen Beschränktheit beurteilte, die sich aus solcher Abschliessung ergeben musste. Trotzdem wagten es von den achtziger Jahren ab einige Privatgalerien, dem englischen Publikum kleine Sammelausstellungen ausländischer, zumeist französischer Kunst vorzuführen, und zwar mit ausgezeichnetem Erfolge wenigstens in dem kleineren Kreise von Kunstverständigen. So wirkte namentlich die 1883 in der alten Dowdeswell Gallery vor sich gehende Sonderausstellung der französischen Impressionisten Manet, Renoir, Degas, Monet, Pissaro, Sisley, Boudin u. s. w. wie ein Sauerteig auf die englische Kunst ein. Gleichzeitig schufen nach England übergesiedelte flotte amerikanische Künstler, neben Whistler noch Sargent, Abbey u. a. in der leichtflüssigen, geistreich-impressionistischen Weise, zu der die Pariser Kunst in amerikanischen Händen sich umzubilden pflegt. Und schliesslich wurden von jetzt an auch die französischen romantischen Landschafter aus der Barbizonschule: Corot, Daubigny, Dupré, Rousseau, Diaz, Lhermitte, Harpignies, Troyon, neben diesen auch Millet, und von den Holländern die Brüder Maris, Mesdag, Bosboom, Israels in

Mit Erlaubnis des Künstlers

Frank Brangwyn

Skizze zu einem Wandgemälde für die Börse in London

grösserer Anzahl nach England eingeführt und fanden in gewissen Kreisen grossen Anklang. Ihnen war eine Sonderausstellung 1886 in Edinburg und eine solche 1889 in London gewidmet, und einige Kunsthändler Englands und Schottlands haben es sich seitdem fast zur Lebensaufgabe gemacht, die Werke dieser Schulen in England zu vertreiben. Eine wie reiche Ausbeute jetzt bereits in England vorliegt, das zeigte die internationale Ausstellung in Glasgow 1901, auf der weit über zwei Hundert derartige Bilder, meist aus schottischem Besitz, zusammengebracht und ausgestellt waren.

Alle diese Einflüsse brachten das seit 1880 in England vor sich gehende Ereignis mit sich, das Land künstlerisch aufzuschliessen. Der Akademie wurde dadurch ihre alles beherrschende Autorität mehr und mehr beschnitten, und neben der in altmodisch-gravitätischem Gange weiterschreitenden Akademiekunst alten Stiles wurde eine neue, von ihr unabhängige Kunst immer sicherer etabliert. Im Jahre 1885 thaten sich in London eine Anzahl meist jüngerer Künstler, »welche fühlten, dass ihre Arbeiten mit der Art von Vorführungen in andern Ausstellungen nicht im Einklang ständen« zu dem »New English Art Club« zusammen, der seitdem jährlich zweimal Ausstellungen von Werken seiner Mitglieder veranstaltet. In Glasgow schlossen sich im selben Jahre die jungen schottischen Künstler dichter zusammen, welche seitdem auf dem Kontinent so grosse, von ihnen selbst kaum geträumte Erfolge errangen. Seit dem Jahre 1898 finden sogar »Internationale Kunstausstellungen« in London statt, eine Künstlervereinigung unter der Präsidentschaft Whistler's, die »International Society of Sculptors, Painters and Gravers«, hat es auf sich genommen, dem englischen Publikum alljährlich (nur im Jahre 1900 fiel die Ausstellung aus) die besten Kunsterzeugnisse aus allen Ländern vorzuführen. Ist nun auch die Internationalität im Laufe der Veranstaltungen dieser Gesellschaft etwas zusammengeschrumpft, so dass dieser Anspruch z. B. bei der im Herbst 1901 stattgefundenen Ausstellung nur noch in beschränktem Maasse aufrecht erhalten werden konnte, so lässt sich doch nicht leugnen, dass das ganze englische Kunstleben heute bereits in das Stadium eines gewissen internationalen Austausches eingetreten ist. Dadurch hat es einen neuen mächtigen Impuls erhalten. Seit der Eröffnung der Grosvenor-Galerie ist die Kunst in das Tagesinteresse des englischen Bürgers eingerückt, sie spielt heute im gesellschaftlichen Leben eine Rolle, die sie früher nie auch nur im entferntesten gespielt hat. Es gehört heute auch in England zum guten Ton, die Galerien zu durchstreifen, seine Ansichten über Kunst zu haben, über die Vorgänge in den Ateliers Bescheid zu wissen, die Auktionsräume zu besuchen, Kunstwerke zu sammeln.

Mit diesem Steigen des allgemeinen Interesses ist bis zu einem gewissen Grade auch das Verständnis für die Bestrebungen der Jüngeren gewachsen, der ihnen gewährte Spielraum vergrössert worden. Überblickt man deren Wirken heute, so lassen sich aus der Vielheit der Erscheinungen zwei ihrem Wesen nach grundverschiedene Richtungen deutlich hervortretend erkennen, eine solche, welche der Natur nachgeht und eine solche, welche in symbolischen oder dekorativen Grundbestrebungen romantischen Träumen von der Art der Rossettiauffassung folgt. Richtungen ähnlicher Art sind jetzt wohl in allen Ländern nebeneinander zu finden. In England tragen aber beide ein besonderes Gepräge. Die naturalistische Richtung folgte im wesentlichen den Anregungen, die Whistler nach England gebracht hatte. Er war, von ausserhalb nach England gekommen, der erste, welcher das Eigentümliche der englischen Luft, die Weichheit, mit der sie schon die nächste Umgebung abschwächend umhüllt, wobei sie ganz bestimmte, abgetönt-einheitliche Farbenwerte erzeugt, künstlerisch erkannt und dargestellt hat. Diese atmosphärische Weichheit wurde von da an das Ziel eines ausgebreiteten neueren englischen Naturalismus (wenn man diese Bewegung überhaupt so nennen kann) impressionistischer Art, der von dem Naturalismus der ersten Präraffaeliten so grundverschieden ist. Whistler, die Barbizon-Schule und die modernen Holländer, zusammen mit einem weiter hinten zu erwähnenden eigenartigen Einfluss, der von den Bildern Monticelli's herrührte, machten die Schotten. Eine, allerdings schwächere, Parallel-Bewegung zu der neueren schottischen findet sich aber auch bei der englischen jüngeren Generation. In dieser vorwiegend von den Schotten vertretenen naturalistisch-impressionistischen Bewegung haben wir eine ausgesprochene englische Nationalschule vor uns. Neben diesem Naturalismus läuft indes noch ein andrer, direkt von Paris importierter her, in dessen Mittelpunkt der schon erwähnte Stanhope Forbes in Newlyn steht, und den man als den englischen Freilicht-Naturalismus bezeichnen könnte. Er bietet dem kontinentalen Beobachter nichts wesentlich Neues, obgleich die tüchtigen Leistungen dieser Schule immer erfreuen.

Viel mächtiger als in andern Ländern hat sich aber gerade die phantastisch-dekorative Richtung über die naturalistischen Einflüsse hinweg in England behauptet. Und das ist kein Wunder, denn England ist das Geburtsland dieser Richtung. Rossetti, Burne-Jones, G. F. Watts, Albert Moore waren die erklärten Lieblinge des künstlerisch empfindenden England geworden und die von ihnen geschaffene Tradition musste daher mächtig weiter klingen, auch nachdem die Mehrzahl dieser Meister vom Schauplatz abgegetreten war. Aber noch ein anderer Umstand ist für die Beurteilung dieser englischen Richtung von Wichtigkeit. Es war das Eigentümliche der Rossetti-Burne-Jones'schen Kunst, dass sie sich von Anbeginn mit kunstgewerblichen Bestrebungen vermählte. Der grosse Vermittler nach diesem Gebiete hin war William Morris, seit den sechziger Jahren über drei Jahrzehnte unvermeidlich mit seiner grossen Persönlichkeit wirkend. Er verknüpfte instinktiv das Gebiet der dekorativen Künste mit dem malerischen der Rossettigruppe. Vermöge seiner dichterischen Gaben nährte er dazu beide mit jenem stofflichen Untergrunde der altenglischen Sagenwelt, die von Anbeginn

das Lieblingsthema der Schule gewesen ist. Burne-Jones, Ford Maddox Brown, Walter Crane stellten ihre Kunst in den Dienst der Morris'schen Werkstätten, sie lieferten Entwürfe für Kirchenfenster, Wandteppiche, Buchillustrationen, dekorative Zwecke jeder Art. Musste schon diese stete Berührung mit dem tektonischen Gebiet der Schule ihr strenges architektonisches Rückgrat erhalten und stärken, und musste für kunstgewerbliche Entwürfe wie in der figürlichen Komposition im Sinne der Rossetti'schen Gemälde zu verwirklichen suchten. Ein mit besonderer Vorliebe gepflegtes Gebiet, die Buchillustration, bildete die Brücke nach der Malerei hin. Von diesen Schulen des Landes, einer Verbindung von Kunst- und Kunstgewerbeschulen, hat besonders diejenige in Birmingham die reichsten Früchte getragen. Hier ging von der Kunst-

Abb. 7. Byam Shaw. Die Wahrheit

Mit Erlaubnis des Künstlers

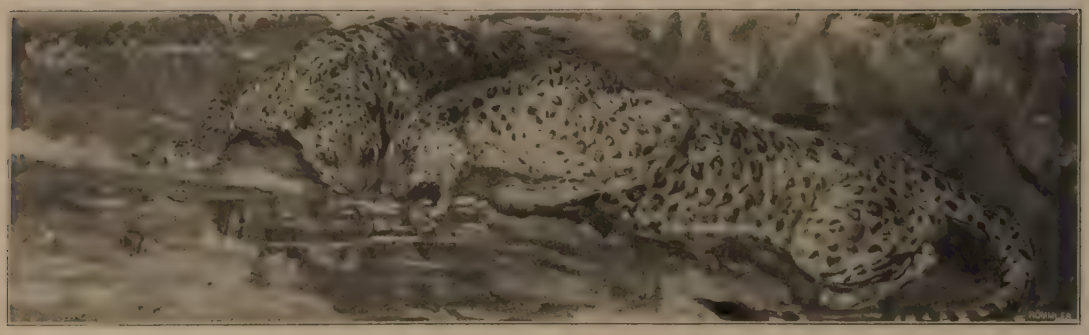
die eintretende rasche Entwicklung des kunstgewerblichen Schaffensgebietes für einen gewissen breiteren Nachwuchs in der jüngeren Welt sorgen, so kam noch hinzu, dass infolge eines fruchtreichen Erziehungsplanes, der vorwiegend von dem Southkensington-Museum entwickelt und verwirklicht wurde, Kunstschulen über das ganze Land entstanden waren, die alle eine künstlerische Erziehung auf einer tektonisch-kunstgewerblichen Basis anstrebten. Dort wurden die Schüler mit der dekorativen Linie erfüllt, die sie in gleicher Weise beim Stilisieren der Pflanze

schule geradezu eine örtliche Kunsttradition aus, die das eigentümlich Dekorative, um das es sich hier handelt, besonders einheitlich verkörpert und in Namen wie Arthur Gaskin, J. E. Southall, C. M. Gere, L. F. Muckley, H. Payne u. s. w. ihre besten Vertreter hat.

Aus der Vermählung der präraffaelitischen Kunstrichtung mit dem Kunstgewerbe ist in England auf der einen Seite das entstanden, was wir im Kunstgewerbe den englischen Stil nennen, auf der andern Seite erhielt diejenige englische Schule in der Malerei

Mit Genehmigung der Stadt Liverpool

Byam Shaw *Liebes-Tand*



Mit Erlaubnis des Künstlers

Abb. 9. Durst. Gemälde von J. M. Swan

durch das Medium der Unterrichtsanstalten einen kräftigen Zufluss, die heute die Rossetti-Tradition auf einer freieren, ganz allgemein-dekorativen Grundlage weiter pflegt und deren Anhänger als Neupräraffaeliten bezeichnet werden können. Sie stehen alle mehr oder weniger an der kunstgewerblichen Grenze, viele von ihnen sind unmittelbar aus den Kunstgewerbeschulen hervorgegangen. Auf sie hat keine Art Pariser oder sonstwie fremder Einfluss stattgefunden, sie sind ganz und gar auf englisch nationalem Boden gewachsen. Eben deshalb aber verdienen sie vielleicht unsere besondere Beachtung.

Die Ziele dieser Schule sind in allererster Linie solche dekorativer Art, und zwar in der Komposition wie in der Farbe. In der Komposition sind ihre Leistungen am einheitlichsten, hier herrscht die elegante, volle, schwunghafte und nicht selten etwas ins Gezierte getriebene Linienführung, die der Welt durch das Präraffaelitentum enthüllt worden ist. In der Farbe wird eine reiche satte Teppichwirkung angestrebt, wobei Kontraste keineswegs vermieden, aber die Einzeltöne nach einer bestimmten Farbenabsicht aufgereiht und gegeneinander abgestimmt werden. Als Vorwurf, man möchte sagen Vorwand, für diese Linien- und Farbenphantasien dienten nicht mehr allein, wie das bei den Präraffaeliten der Fall war, der Arthurlegendenkreis und die Gestalten des Dantezeitalters, aber doch stets ein von der Gegenwart und Wirklichkeit möglichst weit abliegender Gegenstand, mit Vorliebe aus den Dichtungen und Sagen, die dem englischen Volke aus seiner Litteratur bekannt sind. Deshalb ist es eigentlich nötig, den Stoffkreis der englischen schönen Litteratur zu kennen, um die Bilder dieser Schule zu verstehen, gerade so wie die Bilder von Rossetti und Burne-Jones nur mit Malory's »Morte d'Arthur« in der Hand verstanden werden können. Eine andre Gattung von Bildern sucht symbolisch eine moralische Idee oder eine Lebensweisheit zu verkörpern nach der Art der Kunst Watt's, der das Symbolische geradezu als den Anfang aller Kunst bezeichnet und noch heute als Forderung an das Kunstwerk hinstellt. Immer aber liegt als erste Absicht die dekorative Wirkung zu Grunde. Deshalb erzeugt diese Schule recht eigentlich bildmässige Werke, Gemälde, die man als architektonischen Schmuck betrachten und als trefflich wirksame Wandbilder aufhängen kann. Damit berührt sie die Grundprinzipien jeder frühen Kunst, mag sich diese nun in gotischen Altarbildern, japanischen Farbenholzschnitten oder frühitalienischen Wandmalereien äussern, die alle den architektonischen Aufbau mit der teppichmässigen Wirkung vereinen und im wahren Sinne »dekorativ« sind.

Man kann nicht sagen, dass die junge Generation, die jetzt in England diese Richtung vertritt, sich direkt an den bis vor kurzem noch unter den Lebenden wirkenden Burne-Jones anlehnte. Sie ist frischer, lebensfroher, heiterer als dieser, übrigens vielleicht auch etwas leichter im Gewicht. Dagegen hat ein andrer Meister den grössten Einfluss auf sie ausgeübt, der allerdings nur in gewisser Beziehung in derselben Richtung arbeitet, nämlich John W. Waterhouse.

Waterhouse, jetzt ein beginnender Fünfziger, hat sich erst allmählich zu seiner heutigen Individualität, der poetischen Farbenkomposition entwickelt. Zwei treffliche Bilder in der Tate Gallery »die Befragung des Orakels« und »der Märtyrertod der heiligen Eulalia« zeigen ihn noch auf dem von Alma-Tadema gepflegten Gebiete des klassischen Genres, verraten aber seinen ausgesprochenen Sinn für aparte Farbengebung schon damals. Mit seinem 1891 gemalten Bilde »Ulysses und die Syrenen« (Abb. 4) steuerte er nach seinem eigentlichen Fahrwasser hin, in dem er sich seit zehn Jahren bewegt, nicht ohne zunächst an der Klippe Burne-Jones alle Aufmerksamkeit gegen die von dort drohende Gefahr einer allzugrossen Beeinflussung aufbieten zu müssen. Das Bild »die heilige Cäcilie« (Abb. 3) zeigt ihn noch etwas in Abhängigkeit von diesem Meister, später hat er sich von ihm ganz losgemacht. Waterhouse lebt und schafft ganz in einer Welt des Märchens, die mit der Wirklichkeit nichts gemein hat, sein Ziel ist die Farbenkomposition. Er liebt es, entschiedene Farben nebeneinander zu setzen, wobei er gewisse blaue, grüne und violette Töne bevorzugt. Er schafft so, ohne die Stilisierung irgend wie zuweit nach dem Kunstgewerblichen hin zu treiben, satte teppichartige Wirkungen hohen Reizes. Immer spricht aus seinen Bildern eine schlichte Anmut und aufrichtige künstlerische Empfindung, die ihn zu einer der sympathischsten Erscheinungen unter den heutigen englischen Malern machen. Waterhouse ist seit

1895 Vollmitglied der Akademie, nachdem er schon 1885, noch in seiner klassischen Periode, zum Associate gemacht worden war. Seiner ganzen Individualität nach fällt er durchaus aus dem Rahmen der Akademie heraus.

Waterhouse gehört nur halb zu den Neupräraffaeliten, denn seine Linie hält sich frei von jedem künstlichen Schwung. Er hat durch seine Farbe aber trotzdem den grössten Einfluss auf diejenige junge Generation ausgeübt, die heute diese Schule rein präsentiert. Unter ihr ist der glänzendste Vertreter unstreitbar der heute erst neunundzwanzigjährige Byam Shaw. Die Laufbahn dieses Künstlers ist von Anbeginn eine der glänzendsten gewesen. Seine Erfolge als junger Zwanziger erinnern fast an die von Millais. Mit fünfundzwanzig Jahren stellte er jenes Gemälde aus, das bis heutigen Tages sein bestes und vielleicht das beste der ganzen Schule geblieben ist und seinen Ruf sofort unzweifelhaft etablierte: das Bild mit dem Titel Liebes-Tand (Love's baubles). Es wurde von der Liverpooler Gemäldegalerie erworben (Abb. S. 65) und bildet heute neben Rossetti's Dantetraum den Glanzpunkt dieser Sammlung. Der Vorwurf ist einem Rossetti'schen Gedichte aus dessen Sammlung »House of Life« entnommen. Ein Knabe, die Liebe darstellend, trägt eine Schale mit verlockenden Früchten, nach denen ein Gefolge von schönen Frauen begierig hascht. Über dem ganzen Bilde, das in den lebhaftesten Farben gehalten ist und dessen Komposition ein Meisterstück der Linie darstellt, schwebt eine köstliche Lebensfreude, die sich unmittelbar dem Beschauer mitteilt. Es ist die Äusserung eines bedeutenden rein menschlichen wie grossen malerischen Talentes, an das sich die schönsten Erwartungen knüpfen müssen. Ein andres Bild, benannt »Wahrheit« (Abb. 7) zeigt des Malers Stoffkreis von derselben symbolisierenden Seite, sein Kompositions- und Farbentalent in kaum minder glücklichem Lichte. Aber als das Repräsentationsbild der neuen Schule muss der Liebes-Tand bezeichnet werden.

Ein ungefährer Altersgenosse Byam Shaw's, G. E. Moira, ist nächst diesem jetzt der hervorragendste Vertreter der dekorativen Schule. Obgleich schon seit Anfang der neunziger Jahre ein regelmässiger Aussteller, ist er doch erst durch einen Wandfries im Trocadero - Restaurant in London allgemein bekannt geworden. Dieser Fries verwirklichte eine technische Neuerung zum erstenmale in wirklich effektvoller und überzeugender Weise: das farbige Relief. Rings um die vier Wände des Vestibüls ziehen sich dicht unter der Decke entlang Friese mit ungefähr lebensgrossen Figuren, die im Flachrelief herausgearbeitet und sodann mit nichtöligen Pigmenten gefärbt sind. Die Farbentöne sind keineswegs in abgeschwächter Form gehandhabt, aber auf den Reliefflächen so verrieben, dass sie in den Vertiefungen dichter sitzen als auf den Höhen. Einzelteile des Reliefs erhalten dabei Metallauflagen, um die eigenartig schimmernde Wirkung noch zu erhöhen. Nach dieser sehr erfolgreichen Arbeit ist der Künstler fortgesetzt mit der Lösung ähnlicher Aufgaben beschäftigt gewesen, zuletzt mit dem figürlichen Schmuck des schönen Pavillons der Peninsular and Oriental Steamship Company auf der letztjährigen Pariser Weltausstellung. In allen Fällen besorgte Moira die Kartons und färbte das fertige Relief, während die Herstellung des letzteren der Bildhauer Lynn Jenkins übernahm. Diese farbigen Reliefs haben Moira's Namen allbekannt gemacht, sein berechtigter Ruf gründet sich jedoch nicht auf sie allein. Er ist ein grosses Kompositionstalent mit nie

Abb. 10. Puma und Macaw. Gruppe von J. M. Swan

versagendem Schwung der Linie und grosser Kraft im dekorativem Aufbau, dazu ein virtuoser Figurenzeichner. Seine Individualität würde nach der Grosskunst im Sinne von Cornelius hindrängen, wenn nicht die weiche präraffaelitische Linie gleichzeitig das Liebliche in seinen Kompositionen aufrecht erhielte. Von seiner kürzlich erfolgten Berufung als Lehrer an die South-kensington-Schule kann nur der günstigste Einfluss erwartet werden.

Steht Moira, der sich auch in Entwürfen für Glasfenster ausgezeichnet hat, mit einem Fusse im Kunstgewerbe, so bewegt sich Miss Eleanor Fortescue Brickdale, eine fernere Vertreterin der Schule, ähnlich wie Byam Shaw auf rein malerischer Grundlage. Eine kürzlich in der Dowdeswell Gallery veranstaltete Sonderausstellung enthüllte ein ganz merkwürdiges Talent dieser jungen Künstlerin. Hier sind unmittelbare starke Rossetti-Einflüsse zu erkennen, wie sie schon auf der beigefügten Abbildung hervortreten (S. 69). Kühne, aber wohl verarbeitete Farbenzusammenstellungen geben dem Bilde eine prächtig reiche Wirkung, die an den Glanz der alten Venezianer erinnert. Die Künstlerin hat sich auch in der Buchillustration glänzend bethätigt. Eine andre an dieser Stelle zu nennende Künstlerin ist Miss Catherine Cameron, ebenfalls in den Bahnen weitergehend, die Rossetti vorzeichnete, an den sie ganz besonders durch den Reichtum ihrer Farbe erinnert.

Eine Sonderstellung nimmt der ebenfalls in diese Gruppe einzureihende F. Caley Robinson ein. Er lebt zwar in der romantischen Empfindungswelt wie die andern Künstler, aber seine Werke sind weder so saftig in der Farbe, noch so schwungvoll in der Linie wie die jener. Dafür haucht er ihnen einen Reiz ganz besonderer Intimität ein, sie sind in hohem Grade inhaltvoll durch den Reichtum an Empfindung, durch die Menge künstlerischer Einzelzüge und durch die grosse Sorgfalt der Ausarbeitung. Ein strenger, fast primitiver Zug geht durch seine Linienführung. Der Ausdruck seiner Kunst ist der einer aus dem tiefsten Innern schöpfenden, bewundernden Künstlerseele, die sich zwar zunächst nur an wenige wenden kann, deren Äusserungen aber für denjenigen, der ihnen näher getreten ist, mehr bedeuten, als manches mit sieghafter Gewissheit auftretendes Kunstwerk.

Einige andere jüngere Mitglieder dieser Gruppe sind noch der durch sein treffliches Bild in der Tate Gallery: My Lady's Garden allgemeiner bekannt gewordene J. Young Hunter (eine Dame in reichem romantischen Anzuge füttert im Garten einen Pfau mit prächtigem grossen Rad), der viel versprechende Harold Speed und John da Costa; in gewisser Beziehung gehört auch der Glasgower Künstler E. A. Hornel mit seinen phantastischen, ganz teppichartig wirkenden Bildern hierher.

Ein viel breiteres Bethätigungsgebiet als in der Malerei, hat diese Gruppe stets in der Buchillustration gefunden. Hier wirkte der geniale aber seine Eigenart fast bis ins Krankhafte steigernde Aubrey Beardsley auf die jüngere Generation mächtig ein. Daneben regte der stets liebenswürdige Zeichner und Maler Anning Bell, weltbekannt durch seine Umschlagzeichnung für das »Studio«, in mehr kunstgewerblich-dekorativer Richtung an. Auch er hat sich übrigens viel mit den weiter vorn erwähnten farbigen Reliefs beschäftigt und seine beiden grossen Friese Musik und Tanz, von denen das eine in Abb. S. 56 vorgeführt wird, gehören zu den reizendsten Erzeugnissen der Schule. Auch Walter Crane muss durchaus hierher gezählt werden, seine massenhaft verbreiteten Kinderbücher haben nicht wenig dazu beigetragen, den Geist der dekorativen Zeichnung im Volke heimisch zu machen, ja sie haben diese englischen dekorativen Ideen sogar als erste Sendboten hinaus in die weitere Welt getragen. Andere bekannte dekorative Buchillustratoren sind der vortreffliche C. H. Shannon (nicht zu verwechseln mit dem Porträtmaler J. J. Shannon), der Dichter-Zeichner Laurence Housman, ferner die schon genannte Gruppe der Birminghamer Künstler, sowie Charles Ricketts, Selwyn Image, Charles Robinson, J. D. Batten, Patten Nilson, Fairfax Muckley, nicht zu reden von einem ganzen Heere weiterer weniger bekannter Künstler, die alle in der erwähnten Richtung treffliche Beiträge zur Buchillustration geliefert haben. In den letzten Jahren haben sich vor allem noch zwei Künstler hervorgethan, die anfangs unter dem Pseudonym Beggarstaff Brothers zusammenarbeiteten und die Welt durch ihre ebenso phantasievollen als straffen und grosszügigen Illustrationen entzückten. Später trennten sie sich und traten als W. Nicholson und James Pryde mit ihren wahren Namen hervor. Namentlich W. Nicholson hat, nachdem er sich durch sein in der New Review erschienenes Porträt der Königin Viktoria einen Weltruf erworben hatte, durch eine Reihe vortrefflicher illustrierter Bücher in seiner drastischen Wiedergabe von Personen und Typen bahnbrechend für diese Schule gewirkt.

Wie sehr das dekorative Element gelegentlich auch in Künstlern zum Vorschein kommt, die nicht gerade auf die neupräraffaelitische Fahne schwören, das zeigte das grosse, in seinem Aufbau und seiner Farbe gleich treffliche Bild des schon weiter vorn erwähnten E. A. Abbey auf der letztjährigen Akademie-Ausstellung: Kreuzfahrer beim Anblick Jerusalems (Abb. 1). Und in ähnlicher Weise schlagen die Bilder des bekannten Künstlers Maurice Greiffenhagen zuweilen Töne kraftvollsten dekorativen Schwunges in der Linie wie in der Farbe an, die einen veranlassen möchten, auch diesen Künstler der neupräraffaelitischen Gruppe einzureihen.

Neben dieser jetzt in freudiger Blüte stehenden dekorativ-romantischen Richtung hat die alte präraffaelitische Kunst noch einen andern Abzweig in die englische Malerei der Gegenwart gesandt: eine archaistisch-religiös-dekorative Schule, die heute vorwiegend der in Newlyn thätige T. C. Gotch vertritt. Gotch malte früher Freilichtbilder und hat sich erst vor einigen Jahren plötzlich zu seiner jetzigen Spezialität bekehrt, für die ihm sein Aufenthalt in Newlyn kaum etwas helfen kann. Am bekanntesten ist sein Bild in der Tate Gallery »Hallelujah« geworden, welches zwei Reihen singender kleiner Mädchen, in

Goldbrokat gekleidet, darstellt. Die Anlehnung im Kompositionsgedanken an die frühitalienische Wandmalerei ist unverkennbar, aber die Gesichter und Frisuren sind ganz modern, wodurch ein gewisser gemischter und nicht durchaus erfreulicher Eindruck erzeugt wird. Das Goldbrokat spielt stets eine Hauptrolle in seinen Bildern, häufig greift er sogar zum Goldhintergrund. Verwandt in der Auffassung und Durchführung sind die Bilder von Marianne Stokes, der Gattin des Malers Adrian Stokes. Auch hier die biblischen Sujets in primitiv-dekorativem Gewande, die Brokatstoffe, Schriftbänder, Goldauflagen für Heiligenscheine u. s. w. In der Empfindungstiefe erscheinen Marianne Stokes' Bilder jedoch inniger als die von Gotch.

Die dekorativen Neigungen sind, wenn man das Bodenwüchsige in der heutigen englischen Malerei heraussucht, vielleicht die am stärksten hervortretenden Werte der englischen Schule. Die grosse Tradition der Rossetti'schen Kunst wirkt hier auf alle ein, die sich ihr volles nationales Empfinden gewahrt haben. Sie tritt auch plötzlich wieder bei Künstlern hervor, die eigentlich auf anderm Boden stehen und mit der Gruppe Waterhouse-Shaw nicht das Geringste gemein haben. So muss man unbedingt einen der genialsten unter den jüngeren englischen Künstlern, Frank Brangwyn in diesem Zusammenhange nennen. Brangwyn fand, nachdem er vorher Landschaften gemalt hatte, auf einer Orientreise seine Individualität: die impressionistische Malweise verbunden mit der satten vollen Farbe und einer durchaus aufs Dekorative gerichteten Komposition. Seine Bilder strotzen von übersprudelnder Kraft. Sie zeigen scharfe Beleuchtungskontraste, die den prächtigen Aufbau der Massen noch mehr hervorheben. Eines seiner Bilder »Gold, Weihrauch und Myrrhen« wurde vom Musée de Luxembourg angekauft, wie denn der Künstler überhaupt seine grössten Erfolge auf dem Kontinent erkämpft hat. Neuerdings hat er sich neben dem eigentlichen Tafelbilde auch mit der rein dekorativen Komposition für kunstgewerbliche Zwecke beschäftigt, ja sogar rein tektonisch-kunstgewerbliche Entwürfe geliefert. In Abbildung S. 61 wird der bisher noch nicht veröffentlichte Entwurf für ein in der Ausführung begriffenes Wandgemälde für die Börse in London wiedergegeben, das Handel und Schiffahrt darstellt.

Brangwyn berührt sich dicht mit einem andern ungemein originellen Künstler, A. Melville, der die Brücke nach der im nächsten Aufsatze zu behandelnden schottischen Künstlergruppe darstellt.

Mit Genehmigung des Herrn Edwin Tate

Abb. 11. Die Falschheit des Reichtums. Von Miss Eleanor Fortescue Brickdale

Hans Gude. Brieflesende Dame. Zeichnung

HANS GUDE'S LEBENSERINNERUNGEN

Af Hans Gudes Liv og Vaerker. Kunstnerens Livserindringer, udgivne og forsynede med en biografisk Indledning af *L. Dietrichson.* Det norske Aktieforlag, Kristiania 1899. Pris 15 Kr.[1])

Es hat den Verfasser dieser Zeilen gewundert, dass diese schöne und interessante Arbeit Dietrichson's noch so wenig bekannt ist. Denn eine wirkliche Nachlässigkeit wäre es, auch von dem nicht norwegischen Kunstfreunde, dieses gemeinsame Werk zweier Norweger zu übersehen, deren Namen einen so guten Klang hat wie *Gude* und *Dietrichson,* und die durch das, was sie hier zu sagen haben, dem Leser — welcher kunstpolitischen Farbe er auch angehöre — einige Stunden angenehmster Art bereiten.

Das Buch handelt von einem ausserordentlich reichen und thätigen Künstlerleben, das, in innigster Berührung mit der grossen Kunstwelt Europas verlebt, wichtige Seiten des allgemeinen künstlerischen Lebens im 19. Jahrhundert abspiegelt, und daher reich an weitschauenden Ansichten ist, die ich gern hier schildern möchte, wenn es nicht der Mangel an Platz verböte. Das Buch enthält ausserdem viele Bemerkungen über aktuelle Kunstfragen sowohl von seiten des Verfassers der Einleitung als des Autobiographen, die zu einer Diskussion einladen — ich meinerseits meine kaum zur Kritik — was doch hier zu weitläufig würde. Ich werde mich daher begnügen, kurz den Inhalt des Buches anzugeben, um dem eventuellen Leser anzudeuten, was er zu erwarten habe.

Der erste Teil der Arbeit besteht aus einer verhältnismässig kurz gefassten Erzählung von Gude's Künstlerleben aus Dietrichson's Feder. Der Verfasser selbst nennt sie ganz anspruchslos eine »ergänzende biographische Skizze«. Sie enthält aber in der That eine recht vollständige und in das Wesen des Gegenstandes tief eindringende Darlegung der ganzen Thätigkeit Gude's, durchdrungen von der wärmsten Bewunderung und Sympathie für den Künstler, eine Sympathie, die wiederum in der vieljährigen und intimen persönlichen Bekanntschaft des Verfassers mit dem Künstler wurzelt.

Ich brauche kaum zuzufügen, dass diese Einleitung in Dietrichson's gewohnter, lebhafter, warmherziger und geistreicher Weise geschrieben ist — ein Stil, der immer etwas von dem reichen Satzbau, von dem lebhaften Tempo und rhythmischen Tonfall des enthusiastischen Redners besitzt, und der diesen als Vorleser und Schriftsteller so hinreissend und leicht verständlich gemacht hat. Glücklicherweise hat das heranrückende Alter nicht vermocht, sein Gemüt zu kühlen oder seine Feder abzustumpfen.

Trotz des grossen Interesses, das die Einleitung weckt, ist aber doch der bedeutendste Teil des Buches — und niemand kann eifriger sein dies hervorzuheben, als der Einleiter selbst — Gude's eigene »Lebenserinnerungen«, die Selbstbiographie, die der grosse Künstler in den Tagen seines Alters geschrieben hat, und die sein mannigfaltig abwechselndes Leben umfasst von der Kindheit an in Christiania, wo er 1825 geboren wurde, bis zu den Festlichkeiten in derselben Stadt 1895, als dem 70 jährigen Meister enthusiastisch und mit seltener Einstimmigkeit von seinen Landsleuten in und ausser der Kunstwelt gehuldigt wurde.

* * *

Diese Lebenserinnerungen sind *nicht* geschrieben, um veröffentlicht zu werden — nur widerstrebend und nach vieler Überredung ist Gude dazu gebracht worden, seine Einwilligung zu deren Veröffentlichung zu geben. Sie treten also nicht als »litterarisches« Produkt eines »Verfassers« hervor, sondern sind bloss die Aufzeichnungen eines alten Mannes aus seinem Leben, zum Vergnügen für ihn selbst und seine Familie geschrieben. Daher sind sie auch in ihrer Abfassung sehr uneben, und die Schilderung der persönlichen Erlebnisse oder der Begebenheiten des Familienlebens, auch reiner Nebensächlichkeiten, nehmen oft einen grossen Platz ein, während wichtige Begebenheiten in seinem Künstlerleben, vor allem seine eigenen Kunstwerke, als Bagatelle abgefertigt oder gar nicht erwähnt werden. Eben in dieser ihrer unberechenbaren Unmittelbarkeit besitzen sie aber einen Zauber, der von nichts anderem ersetzt werden kann. Denn sie setzen uns in direkte Verbindung mit einer äusserst liebenswürdigen und reich begabten Persönlichkeit, in welcher Mensch und Künstler zusammenschmelzen. Gude's liebenswürdige Bonhomie äussert sich nicht am wenigsten in der bescheidenen Art, wie er von seiner eigenen Kunst spricht.

Gude ist, was man einen »glücklichen« Menschen nennt, gewesen. Er hat ein ungewöhnlich glückliches Familienleben genossen, und äussere günstige Verhältnisse haben ihn umgeben und ihm erlaubt sich zu entwickeln, erfolgreich in seinem Berufe zu arbeiten und reichliche Anerkennung zu gewinnen.

Nicht, dass er ohne Widerwärtigkeiten gewesen wäre, keineswegs; sie haben ihn aber nicht übermannt, noch ihn bitter gemacht, ebensowenig als der Erfolg ihn geblendet oder seine Selbstkritik vermindert hätte. »Ich will« — schreibt Gude selbst — »mit Dankbarkeit erkennen, dass mein Künstlerleben eines der glücklichsten gewesen ist; denn das Lichte und Erfreuliche in der Anerkennung und der Nachsicht, die mir so reichlich zuteil geworden, ist stärker gewesen, als der Missmut über den eigenen und anderer berechtigten Tadel.« Dass seine Arbeiten noch so spät, 1864, bei der akademischen Ausstellung in London zurückgewiesen wurden, kann als Kuriosität erwähnt werden.

Dieser kleine Unfall spielt aber keine Rolle im Vergleich mit den Mühseligkeiten anderer, und auch grösserer Künstler, deren Bahn einen ernstlichen Abbruch gelitten durch das Refusieren von Arbeiten, die dem herrschenden Geschmack der betreffenden Personen nicht zugesagt haben.

Gude ist als Künstler auch in ganz spezieller Be-

---

1) Wir benutzen gern gerade den gegenwärtigen Zeitpunkt, wo Gude nach reichgesegneter Lehrthätigkeit von seiner Stellung an der Berliner Akademie zurückgetreten ist, um durch obigen Aufsatz auf des Künstlers Schaffen hinzuweisen. Gude ist am 13. März 1825 in Christiania geboren, studierte in Düsseldorf bei Achenbach und Schirmer, wirkte dann seit 1854 dort und später an der Karlsruher Akademie als Lehrer, bis er im Jahre 1880 nach Berlin übersiedelte; hier leitete er das Meisteratelier für Landschaftsmalerei an der Hochschule der bildenden Künste. D. R.

deutung eine »glückliche« Natur. Es giebt Künstler einer mehr rezeptiven als original schaffenden Art, die so stark von den Traditionen einer vergangenen Kunst oder von dem Vorbild eines epochemachenden Meisters gebunden werden, dass ihre eigene Individualität nie die notwendige Freiheit erlangt, sich nach Vermögen geltend zu machen — viele solche an und für sich recht schätzbare Talente finden sich zum Beispiel in der Umgebung von Raffael, Rubens oder Rembrandt, sie umkreisend wie Monde dieser — sit venia verbo — selbstleuchtenden Planeten, Gegenstücke dazu finden sich aber noch heute zahlreich in allen Schulen, auch den modernsten. Andere haben eine so scharf ausgeprägte Individualität und einen so unwiderstehlichen Drang diese geltend zu machen, dass sie vor keiner Konsequenz zurückweichen, dadurch aber Gefahr laufen, das Gleichgewicht zu verlieren und sich den Hals zu brechen. Gude wiederum gehört zu den in Gleichgewicht ruhenden Naturen, die so harmonisch gebildet sind, dass sie immer sie selbst bleiben, wie viel sie auch von andern lernen, und immer besonnen, mutig, aber nie übermütig vorwärts gehen, ihrer Zeit, nicht aber deren Modelaunen folgen und die Traditionen, gleichzeitig aber die individuelle Freiheit respektieren.

Es ist, im grossen gesehen, eine selten schöne Entwickelungsreihe, die uns Gude's unzählige Landschaften zeigen, von den etwas schwerfälligen »romantischen« Hochgebirgskompositionen aus seiner ersten Düsseldorfer Periode in den vierziger Jahren bis zu den licht- und luftgesättigten Küstenbildern seiner letzten Zeit, »realistisch« so zu sagen, aber von persönlichem Leben durchweht und von der seelenvollen Stimmung getragen, die Dietrichson mit Recht musikalisch nennt.

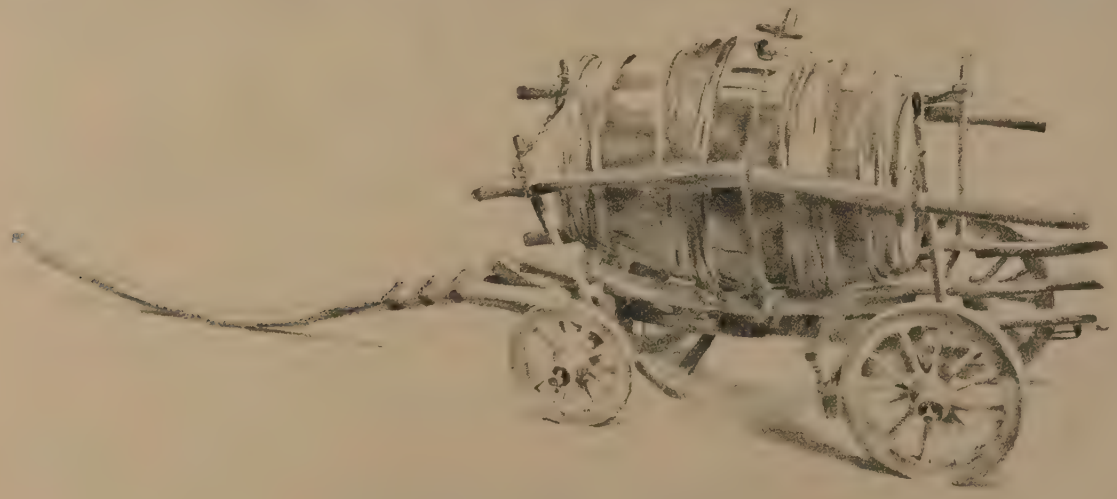
* * *

Diese Auffassung von dem Rechte einerseits der Tradition und der ererbten Kenntnis, andererseits der Originalität ist bei Gude vollständig bewusst, wie man aus seinen eigenen Äusserungen in dem «Rückblick« ersieht, den er am Schlusse der Biographie auf seine künstlerische Thätigkeit wirft. Und man kann verstehen, welche wohlthätige Rolle sie in seiner Lehrwirksamkeit gespielt hat, die ja einen so grossen Platz in seinem Leben eingenommen — er ist ein halbes Jahrhundert damit beschäftigt gewesen — und von so unermesslicher Bedeutung für die Ausbildung Hunderter jüngerer Landschafsmaler in seiner nordischen Heimat, wie in Deutschland gewesen ist. Gar nicht alle grossen Künstler sind gute Lehrer. Gude ist aber, laut vielstimmigem Urteil, als solcher ganz vortrefflich.

»In der Regel — schreibt Gude — darf der Lehrer seine Hand nicht auf die Arbeit des Schülers setzen, das führt nur zu Selbstbetrug und Betrug dem Publikum gegenüber. Meine Schüler haben an den grossen Austellungen teilnehmen und Auszeichnungen gewinnen können, weil es ihre eigenen Arbeiten waren, die sie ausgestellt haben. Sie sind nur von meiner Kritik, nicht von meinem Pinsel beeinflusst gewesen. Da ich nie versucht habe, den Schülern etwas von dem Meinigen, die Kenntnisse ausgenommen, beizubringen, ja sie im Gegenteile davor gewarnt, habe ich erlangt, dass sie selbständige Künstler mit eigener Persönlichkeit geworden sind, und ich wage es zu glauben, keine Schule in dem Sinne einer geistlosen Imitation meiner persönlichen Eigenheit gebildet zu haben. Mein Verhältnis zu den Schülern war immer das des Kameraden, und die Bilder auf meiner Staffelei standen der Kritik der Schüler ebenso offen wie ihre Bilder der meinigen. Der Unterschied war oft nur der — fügt Gude mit gutmütiger Ironie hinzu — dass ihr Interesse und ihre Teilnahme für meine Arbeiten sehr schwach war oder ganz fehlte und zwar oft bei denen, für die ich mich am meisten interessierte. Ich habe nicht wenige Schüler gehabt, die keinen Blick darauf warfen, was ich in Arbeit hatte . . . und zwar waren es dieselben Schüler, die mit Begierde meine Kritik empfingen, und oft die tüchtigsten Künstler wurden.« — Wahrhaftig ein ungewöhnlicher Lehrer!

»Einen leichten Wehmutsschleier,« sagt Dietrichson, »haben doch das Leben und die Verhältnisse in der norwegischen Heimat über das lichte und edle Bild der Lebensarbeit Gude's geworfen. Den nämlich, dass dieser enthusiastische Anbeter der Natur Norwegens, der auch am liebsten und am besten die heimatlichen Motive schilderte, und der sie, so oft er es konnte, selbst aufsuchte, in der Fremde wohnte und dort seine Siege gewann.«

J. C. C. Dahl, Gude's genialer Vorgänger, und Gude selbst gehörten den zwei ältesten Generationen der norwegischen Malerei an, als Norwegen noch keine eigene künstlerische Produktion in seinen Grenzen zu unterhalten vermochte, die Emigration also eine Notwendigkeit und eine Rückkehr eine Unmöglichkeit wurde. Kurz »das Glück



Hans Skala, München. Bleistiftstudie

Hans Gude. Frische Brise. Gemälde (1886)

wurde nie Norwegen vergönnt, dies reiche Leben sich ganz im heimatlichen Schoss entwickeln zu sehen, und nur Gude's eigene warme Liebe zum Vaterlande, dessen Natur und Volk hat dafür gesorgt, dass er uns nicht fremd gegenübersteht.« Auch darin dürfte man aber Dietrichson Recht geben müssen, dass »durch die Entwickelung des echten und wahren Gefühls für die Schönheit der norwegischen Landschaft, die Dahl eigen war, wurde Gude für die Norweger, was er geworden ist; und eben indem sie von dem ausgegangen ist, was sie in Gude's Schule für die neuen Aufgaben, welche diese Zeit stellt, gelernt, hat die jüngere (dritte) Generation ihren freien und unabhängigen Standpunkt erreicht.«

Ich füge zuletzt hinzu, dass das Gude'sche Buch aufs reichste illustriert ist, mit nicht weniger als 121 Bildern im Text oder auf besonderen Blättern, teils Porträts von im Texte erwähnten Personen und Orten, teils und vor allem Abbildungen der eigenen Werke des Künstlers, wodurch das Lesen der unterhaltenden Arbeit doppelt interessant wird. Unsere beigefügten Proben geben eine Vorstellung davon.

Stockholm. *GEORG GÖTHE.*

KLEINE NOTIZEN

Hans Neumann, mit dem wir durch das anmutige Schabkunstblatt »Am Klavier« die Leser der Zeitschrift für bildende Kunst bekannt machen, ist ein junger, seit einigen Jahren in München ansässiger Künstler, der sich schon auf graphischen Ausstellungen mehrfach bemerkbar gemacht hat. Wie die beigefügte Arbeit erkennen lässt, ist es ihm im wesentlichen um das Festhalten einer gewissen Stimmung zu thun, um das Dekorative, wogegen das rein Zeichnerische, die Schärfe der Linienführung, die Impression der Bewegung für ihn weniger erstrebenswert zu sein scheint. Neumann ist reiner Graphiker und versucht, für seine Absichten sich die verschiedensten Ausdrucksmittel dienstbar zu machen; seine Platten, deren wir eine ganze Reihe gesehen haben, zeigen die mannigfaltigsten Techniken gemischt und vereinigt, daneben versucht er sich im modernen, farbigen Linienholzschnitt und dem grossflächigen Plakat. Auch dekorative Entwürfe für das Kunstgewerbe sind sein Arbeitsfeld. Hans Neumann ist im Jahre 1873 in Kassel geboren, wo sein Vater als Akademieprofessor wirkt, und hat sich nach der üblichen Vorbildung im Jahre 1899 in München niedergelassen.

Noch einen zweiten Namen haben wir heute zum erstenmale zu nennen: **Hans Skala.** Skala ist insofern das Gegenstück zu dem ebengenannten Künstler, als seine Stärke eine bestechende, zeichnerische Fertigkeit ist; davon geben die beigefügten zwei Proben seines Skizzenbuches einen erfreulichen Beweis. Blättert man seine Studien, zumal die farbigen, durch, so erkennt man, dass er ernstlich danach strebt, Luft und Licht in ihrer malerischen Wirkung auf den menschlichen Körper zu studieren, und dass er auf dem Wege ist, die gestellten Probleme künstlerisch zu lösen. Auch Skala, der 1875 in Berlin geboren ist, lebt gegenwärtig in München.

NEUE KUNSTBLÄTTER

Ein neuer Farbenholzschnitt von Albert Krüger darf für Sammler von Kunstblättern immer als ein Ereignis gelten, deshalb sei auch das soeben bei der G. Grote'schen Verlagsbuchhandlung in Berlin erschienene Blatt hier sogleich signalisiert. Es giebt jenes bekannte Profilbildnis in der Ambrosiana wieder, das unter dem Namen des Lionardo geht, dessen behauptete Urheberschaft aber ebenso, wie die Frage nach der dargestellten Person zu lebhaften Meinungsverschiedenheiten unter den Kunstgelehrten Anlass gegeben hat. Vor Jahren ist in dieser Zeitschrift, wie erinnerlich, dies Thema schon ausführlich erörtert worden (N. F. V. 1894). Aber auch dem Kunstfreunde, der jenseit des gelehrten Streites sich in die Betrachtung von Krüger's farbiger Übersetzung des Meisterswerkes versenkt, werden Rätsel aufgegeben: denn hinter den adeligen Linien des Antlitzes spürt man eine Seele, deren Geheimnis der prüfende Blick des Beschauers immer und wieder zu erraten sucht.

Der Holzschnitt hat eine Fläche von 37×22 cm; die Ausführung ist in jeder Beziehung meisterhaft, der Zusammenklang des leuchtend blauen Gewandes mit dem rotbraunen Haar und dem reichen Perlenschmuck ist geradezu prachtvoll. *K.*

* * *

Die grosse farbige Nachbildung des »Zinsgroschen« (Bildfläche 25:33 cm) von Tizian, welche E. A. Seemann auf Grund der direkten Aufnahme des Originals in Dreifarbendruck mit der grössten Sorgfalt hat anfertigen lassen, giebt das berühmte Gemälde in Bezug auf die Zeichnung und die ganze Technik, also in Bezug auf sein Wesen und seinen jetzigen Zustand so treu wieder, wie es bisher nicht gelungen ist und nicht gelingen konnte. Auch die Farbe kommt hier nicht mehr als je zu ihrem Recht und die Wirkung ist daher eine so überraschende, dass mancher Kenner die schöne Reproduktion für würdig erachten wird, auch in einem vornehmen Zimmer als Wandschmuck zu dienen. (Preis 2 M., in Passepartout 3 M.)

Alte Meister, Verlag von E. A. Seemann. — Den beiden Erstlingslieferungen dieser glänzenden Veröffentlichung sind inzwischen drei weitere gefolgt, so dass der erste Jahrgang abgeschlossen ist (zum Abonnementspreis von 25 Mark). In den 40 Tafeln ist Dürer dreimal (die beiden Apostelpaare und das Porträt Holzschuhers), Velazquez zweimal, jeder der anderen flämischen, holländischen, französischen, spanischen, italienischen Meister nur einmal vertreten, so dass bereits eine grosse Mannigfaltigkeit vorliegt wie der Darstellungen so der Auffassungen und Behandlungsweisen, ein Studienmaterial, wie es abseits von den Originalen sonst nicht geboten werden kann. Die meisten Tafeln geben das Original seinem Wesen wie seiner Färbung nach in einer ganz frappanten Aehnlichkeit wieder, die zugleich von dem Zustande desselben Kenntnis verschafft. Möge die Anerkennung, die das Werk in den Fachkreisen auch des Auslandes gefunden hat, sich behaupten und steigern! *A. Schnütgen (Köln).*

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Berlin SW., Dessauerstrasse 13.
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. m. b. H., Leipzig.

ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST. N. F. XIII.

AM KLAVIER. SCHABKUNSTBLATT VON HANS NEUMANN, MÜNCHEN.

Hans Skala, München *Bleistiftstudie*

SOMMERNACHT

GEHEIMNIS. ORIGINALRADIERUNG VON G. v. KEMPF IN WIEN

EIN MEISTERWERK DES SPERANDIO IM SOUTH KENSINGTON-MUSEUM ZU LONDON

Von W. Bode

Beim Durchblättern von Photographien nach Gegenständen, die dem Berliner Museum gelegentlich zum Kauf angeboten wurden, fiel mir die Photographie einer Madonnenstatue in die Hände, die sich seit etwa sieben oder acht Jahren im South Kensington-Museum befindet. Sie wurde erworben vom Kunsthändler Bardini, der sie verschiedene Jahre besass, da es eines seiner »cavalli di bataglia« war, die damals im Kunsthandel selbst bei den grössten Antiquaren schon recht selten zu werden begannen. Die Gruppe zeigt Maria mit dem Kinde auf dem Schoss, nicht viel unter Lebensgrösse. Sie ist in Thon modelliert; die ursprüngliche Farbe war durch spätere rohe Anstriche bedeckt, nach deren Abnahme nur noch dürftige Reste der alten Bemalung zu Tage gekommen sind. Beim Abwaschen hat, infolge zu scharfen Putzes, die Oberfläche zum Teil ziemlich stark gelitten, so dass die Formen vielfach unscharf und verwaschen erscheinen; dies hat vielleicht auch darin seinen Grund, dass der Künstler erst in der (jetzt beinahe ganz fehlenden) dünnen Stuckschicht, mit der die Thonbildwerke regelmässig behufs der Bemalung überzogen wurden, die letzten Feinheiten der Modellierung anbrachte.

Die Gruppe befand sich früher in einer Privatkirche der Mark Ancona; Bardini glaubte daher ein Jugendwerk des Benedetto da Majano darin zu erblicken, der hier ja wiederholt, namentlich in seiner früheren Zeit, beschäftigt war. Allein, der schlichte Realismus dieser Figuren, dem alle feineren künstlerischen Ausdrucksmittel: jedes Arrangement der Falten, jedes Suchen nach freier Gruppierung, fern liegen, hat mit Benedetto's Art nichts gemein; das beweisen namentlich die verschiedenen Gruppen des gleichen Motivs, grosse und kleine, die uns von ihm erhalten sind. In Florenz dürfen wir den Künstler überhaupt nicht suchen; die in ihrer lebenswahren, intimen Auffassung von Mutter und Kind allerdings verwandten Arbeiten der Florentiner Thonbildner, zeigen noch weit mehr gotische Traditionen in der Formengebung, in der Durchbildung und schwungvolleren Komposition. Der Künstler dieser Gruppe ist offenbar schon um eine oder zwei Generationen jünger als die Meister jener Florentiner Madonnenkompositionen. Er ist schon ein echtes Kind der Frührenaissance und zwar augenscheinlich bereits aus einer etwas vorgeschritteneren Zeit derselben; immerhin aber aus einer Zeit, in der die Marken noch nicht von venezianischen Künstlern beeinflusst und selbst bedient waren. Eigene Künstler von einiger Bedeutung hat aber die Mark Ancona damals fast gar nicht gehabt, wenigstens keine Bildhauer; wir müssen daher den Verfertiger der Madonnenstatue des South Kensington-Museums doch ausserhalb suchen. Da Florenz und Venedig ausgeschlossen sind, liegt es am nächsten, an Bologna zu denken, dessen Hinterland ja die Marken sind.

Freilich hat Bologna eingesessene Bildhauer erst um die Wende des fünfzehnten zum sechzehnten Jahrhundert aufzuweisen, also in einer schon etwas weiter vorgeschrittenen Zeit; aber im Quattrocento waren hier mehrere hervorragende Bildhauer aus verschiedenen Teilen Italiens nacheinander lange thätig, wurden zum Teil zu Bolognesern und prägten der Bologneser Plastik ihren Charakter auf: der Sienese Giacomo della Quercia, Niccolò dall' Arca aus Bari und der Mantuaner Sperandio. An Quercia's grossartige Schöpfungen erinnert die Gruppe freilich gar nicht; ist sie doch auch erst ein halbes Jahrhundert nach dessen Tode entstanden. Niccolò's grosszügige Behandlung steht gleichfalls in vollem Gegensatze zu dem schlichten, fast schüchternen, aber empfindungsvollen Naturalismus dieses Stückes. Wohl aber scheint mir Sperandio in Betracht zu kommen, der jüngste dieser drei Künstler, der seit 1478 bis in neunziger Jahre in Bologna lebte. Sperandio ist lange bekannt und gefeiert als Medaillenbildner, von seiner Persönlichkeit haben wir aber erst vor etwa zwölf Jahren durch Venturi's Forschungen ein, noch etwas unbestimmtes Bild erhalten, eine grössere plastische Arbeit glaubte damals derselbe Forscher ihm noch nicht auch nur mit Wahrscheinlichkeit zuschreiben zu dürfen. Inzwischen hat gleichfalls Venturi auf ein paar hervorragende Bologneser Büsten aufmerksam gemacht, die zweifellos Sperandio's Werke sind, und durch einen glücklichen Urkundenfund haben wir erfahren, dass das Grabmal Alexander's V. in San Francesco zu Bologna nicht eine Arbeit aus dem Anfang des Quattrocento ist, wie man früher annahm, sondern von Sperandio ausgeführt wurde, der 1482 die Restzahlung darauf erhielt. Durch den Vergleich mit den Thonbildwerken an diesem Monument haben die Fassaden der kleinen Kirche S. Caterina und einige andere unbedeutendere dekorative Thonarbeiten in Bologna ihm zugeschrieben werden können; der Louvre erwarb ein bezeichnetes Marmorrelief mit dem Profilportrait des Herzogs Ercole I. d'Este, seines langjährigen Gönners, und aus der Übereinstimmung mit der Madonnenstatue auf jenem Grabmal habe ich ein paar grosse Madonnenreliefs in bemaltem Thon, die auch aus Bologna stammen (die eine jetzt im Berliner Museum), dem Künstler zugewiesen.

Mit diesen Madonnen hat auch unsere Gruppe im South Kensington-Museum die grösste Verwandtschaft.

Ganz individuelle, unbedeutende Formen, in beiden Figuren so übereinstimmend, dass der Knabe sofort als das Kind der Mutter zu erkennen ist, ganz naturalistische, aber zufällige und wenig geschmackvolle oder gar charaktervolle Anordnung der Gewänder und Behandlung der Falten, knochen- und gelenklose Modellierung der Hände und Finger, die müden Augen, die starken Augendeckel, die etwas skrofulösen aufgeworfenen Lippen des leicht geöffneten Mundes finden sich in der Gruppe gerade wie in jenen Reliefs und in den Figuren auf dem Papstmonument. Gemeinsam ist ihnen aber auch die feine Schilderung des zarten Verhältnisses von Mutter und Kind, die gerade in ihrer ganz ungesuchten Weise von besonders wahrer und intimer Wirkung ist. Dies gilt vorzugsweise von der grossen Londoner Gruppe, in der die Art der Anordnung auch die Schwächen des Meisters im Aufbau, in der Faltenbildung und Formengebung weit weniger auffallen lässt. Wie das kleine schüchterne Kind im Schoss der Mutter sitzt, wo es sich sicher und wohl fühlt, wie die Mutter es mit beiden Händen behutsam und liebevoll an sich drückt, und über den Kopf des Kindes in träumerischem Sinnen hinausschaut, das ist so wahr und zart beobachtet, mit einer Einfachheit und Treue wiedergegeben, dass sich die Figuren wie von selbst zur Gruppe abrunden, und dass diese ganz unmittelbar und eindringlich auf den Beschauer wirkt. Für die Urheberschaft des Sperandio, dessen Meisterwerk unter seinen Kompositionen sie jedenfalls ist, spricht auch der Umstand, dass sie aus den Marken, und zwar aus der Nähe von Faenza stammt, wo der Künstler vom Sommer 1477 bis zum

Sperandio. Figuren vom Grabmal Alexander's V. in S. Francesco zu Bologna

Sommer 1478 durch die Tyrannen von Faenza beschäftigt war. Auf diesen Aufenthalt Sperandio's in Faenza führt A. Venturi ein mittelgrosses Thonrelief der Verkündigung zurück, das sich noch im Dom zu Faenza befindet. Es erscheint für unseren Künstler ungewöhnlich gross in der Formengebung und Bewegung; freilich kennen wir ihn in grösseren Kompositionen bisher noch nicht. Ein ganz ähnliches Verkündigungsrelief in Thon besitzt Herr Adolf von Beckerath in Berlin, das sich 1898 in der Renaissance-Ausstellung befand; es wurde in Florenz erworben, stammt aber gleichfalls aus der Mark Ancona.

SPERANDIO SCULPS. LONDON, SOUTH KENSINGTON-MUSEUM

STUDIENKOPF VON KÄTHE KOLLWITZ IN BERLIN

ZEICHNENDE KÜNSTE

VIERTE AUSSTELLUNG DER BERLINER SECESSION

Von Ludwig Kaemmerer

Abb. 1. Zeichnung von Gustava Häger, Berlin

ALS der Glanz der holländischen Malerei verblichen war, die Hals, Rembrandt, Vermeer ihre Augen geschlossen hatten, da begann man von Amsterdam nach Paris zu schielen und über die »Grondlegginge der *Teekenkonst*« akademisch zu meditieren. Was dem fünfzehnten Jahrhundert handwerkliche Überlieferung gewesen, was im sechzehnten als Grundlage aller Malerei noch mehr bewundert als ehrlich geübt, von den vorwärtsstürmenden Genies des siebzehnten aber über den Haufen gerannt war, das wurde von dem holländischen Poussin Gerard Lairesse »met vorbeelden uyt de besten konststukken der oude en nieuwe Puyk-Schilders bevestigd.« Schon 1769 erörtert man mit einem schier an die italienische Frührenaissance erinnernden Eifer, inwiefern die Zeichnung den Vorrang vor der Färbung behaupte. Die zweite Renaissance der Antike rankte sich an der Zeichnung empor: das Empire ist schlechthin plastisch-zeichnerisch. Man denke an Goethe, die Kartonkunst und seine Ansichten darüber, an die Nachblüte der Grabstichelkunst etc.

Dieses Etcetera bedarf keiner historischen Auffrischung; es ragt mit dürren Zweigen noch immer hie und da in unsere Tage hinein.

Edouard Manet's Schaffen, das die formale und zeichnerische Beherrschung des Naturbilds mit bewusster Rücksichtslosigkeit der freifarbigen Wiedergabe sinnlich-optischer Eindrücke opferte, wird von seinem jüngsten Biographen als »die letzte Etappe in der malerischen Bewältigung der farbigen Erscheinung der Natur«, als Befreiungsthat gefeiert.

Trotzdem erschienen 1895 Max Klinger's Antithese von »Malerei und Zeichnung« und 1897 Adolf Hildebrand's »Problem der Form« bereits in zweiter Auflage als Menetekel an der stets kalkbleichen deutschen Wand künstlerischer Abstraktion. Heinrich Woelfflin pries die vorbildliche Kompositionsklarheit und Linienreinheit des klassischen Stils. Toroop und van de Velde suchten die blühende Kunst der Farbe durch Symbolik der Linien und Logik der Formen auszulaugen. Die Kunsterzieher dekretieren eine Reform des Zeichenunterrichts als wichtigste Grundlage aller künstlerischen Bildung. Und nun eröffnet gar die Berliner Secession eine Ausstellung unter dem beängstigend altväterischen Namen: *Zeichnende Künste.*

Kein Grund zu Beklemmungen! Im Schatten Manet's und Hokusai's wird auch in Deutschland noch eine Weile die Farbe gedeihen, bis ihr Reiz — den Augen der Minderbemittelten andemonstriert — wieder einer Reaktion weicht. Vielleicht hat dann die Linie und Form schon wieder mehr — und vor allem Neues — zu sagen gelernt. Dass aber der frisch erschlossene Quell, der über das unverwüstliche Hochgebirgsgestein Velazquez und Goya in unsere Niederungen geleitet wurde, gar zu schnell versiegen könnte, davor braucht auch der keine Furcht zu haben, der aus dem Prospekt der in Frage stehenden Ausstellung mit heimlicher Sorge vernimmt, dass hier nur die deutsche Kunst zu Wort kommen soll.

Die »zeichnenden Künste« — nicht Deutschlands, sondern vor allem der Mitglieder der Berliner Secession — auf einem Flächenraum von etwa hundert Quadratmetern ausgebreitet, werden sie die von heute zu morgen schwankende Gunst des Publikums zu gewinnen, zu fesseln wissen? Ein Wagnis, eine Demonstration! Vor allem aber eine Mut bezeugende That! Und, wer unbefangen, mit wachsverstopften Ohren und freiem Blick die Säle der secessionistischen Burg in der Kantstrasse mustert, wird sich gern des alten Spruchs erinnern: fortes fortuna adjuvat.

Die öffentliche Kritik aber darf sich mit der Glücksgöttin nicht ohne weiteres identifizieren. Ihre Bedenken zurückzuhalten, läge nur dann Grund vor, wenn die Bewegung, die hier sich so kräftig geltend macht, ihr noch aufmunterungsbedürftig erschiene. Heute aber dürfte viel eher ein klug retardierendes Wort auch Freunden gestattet sein.

Zunächst sei der Gesamteindruck der Ausstellung festgestellt. Es überwiegt bei weitem die farbige Studie, die Skizze, die Karikatur. Die Schwarz-weisstechnik — die seriöse Graphik im alten Sinn — tritt durchaus

zurück. Das graphische Handwerk der Reproduktion ist fast ganz ausgeschlossen. Die Ellbogenfreiheit, die sich der moderne Künstler im harten Kampf gegen die Zunft — nicht nur der Schaffenden, sondern auch der Geniessenden — errungen hat, wird in vollen Zügen genossen. Die Skizze, früher mehr dem intimen Atelierfreund und Fachgenossen bestimmt, ist lange schon ausstellungsfähig geworden, ja, sie hat von ihrer gröberen und gefallsüchtigeren Schwester, der Affiche, vieles angenommen, was sie völlig aus dem stillen Bezirk der zarten Portefeuillekunst, aus der Sammlerklause des ancien régime verbannt.

Diese Übermacht des Plakatstils verkündet auch die Illustration unserer deutschen Witzblätter in Format und Mache. Ihre Mitarbeiter bilden das Gros der Aussteller in der Kantstrasse. Das ist die Stärke und auch die Schwäche dieser Veranstaltung. Allzuviele Karikaturen auf einem Platz wecken bei dem von der Überbrettelei unserer Tage ohnehin degoutierten Besucher leicht ein Gefühl des Unbehagens. Stärker als irgendwo drängt sich in der Karikatur das Stoffliche, das Gegenständliche an den Geniessenden heran. Es ist niemals ganz neutraler Boden, den man da vor sich hat, und den künstlerischen Kern jedesmal wieder aus seiner Umhüllung herausschälen zu müssen, macht auf die Länge der Zeit mehr Plage als Freude. Dazu kommt, dass die »grosse Berliner« in diesen Gewässern — wenn auch ihre Netze erheblich weitere Maschen hatten — bereits mehrmals mit Erfolg gefischt hat.

München ist die eigentliche Heimstätte jenes gelegentlich etwas grobschlachtigen, künstlerisch bramarbasierenden Humors, dem wir ein in Deutschland neues, der modernen Malerei ebenbürtiges graphisches Genre verdanken. Die zinkotypische Reproduktionstechnik hat zweifellos das ihre dazu beigetragen, diesen Jugend- und Simplizissimusstil — lucus a non lucendo — zu erzeugen und zu vergröbern. *Bruno Paul, Rudolf Wilke, Adolf Münzer, Walther Georgi, Thöny* (Abb. 4) und *Reznicek* arbeiten direkt für Zinkotypie. Sie interessieren trotzdem nicht sowohl als Graphiker, vielmehr als Künstler. Unter dem »tachisme«, dem sie huldigen, steckt oft tiefes Gefühl, feine Beobachtung, nervöse Beweglichkeit, die auch den fesseln, der sich von der Klobigkeit ihrer Ausdrucksweise anfangs beleidigt fühlte. Die grelle Art der Übertreibung — hier hat Japan, oder vielmehr der missverstandene Japanismus, sicherlich nicht zur Verfeinerung westlichen Empfindens mitgewirkt — kann zarter organisierten Gemütern oft den künstlerischen Spass verderben, zumal die Verzerrung allzuklar als angelerntes Mittel zum Zweck erscheint. Wenn *Thomas Theodor Heine,* einer der begabtesten und feinsten der Gruppe, der sehr ausgiebig hier vertreten ist, für sich, und nicht für den Simplizissimus arbeitet, erscheint er dem Kunstfreund stets in sympathischerem Licht, wie jeder Schriftsteller, der für eine Tageszeitung schreibt, niemals den Eindruck völliger Unbefangenheit machen wird. Trotzdem wollen wir froh sein, dass in Deutschland die künstlerische Kraft so dem grossen Publikum — wenn auch in einer nicht immer lieblichen Umwicklung — zu Gemüte geführt wird.

Von Talenten, die als Volkserzieher dieser Art Schätzung verdienen, kommen in dieser Ausstellung

Abb. 2. Studie von Max Liebermann

LUDWIG v. HOFMANN Abb. 3. STUDIE ZUM FRÜHLINGSSTURM

ausser den genannten noch folgende in Betracht: der derbgesunde Wiener *Ferdinand Andri*, die Jugend-Biedermeier *Diez, Feldbauer, Eichler* und *Angelo Jank*, der fein organisierte *Eugen Kirchner*, der bizarre *Carl Strathmann* und die Berliner lustigen Sittenschilderer: *Heilemann, Schnebel, Feininger, Edel* und *Julius Klinger*. Von der Originalität eines Beardsley, Forain, Valotton, Nicholson oder Lautrec ist zwar keiner dieser Gruppe — Heine vielleicht ausgenommen — aber immerhin ist der künstlerische Gehalt unserer modernen Karikatur doch erheblich kräftiger als der früherer Generationen und wird noch eine Weile vorhalten, die breiten Bettelsuppen des Tageswitzes schmackhaft zu machen.

Die Farce zu balancieren, hat die Berliner Secession sich bemüht, indem sie *Max Klinger, Otto Greiner, Hans Thoma* und seinen Knappen *H. von Volkmann, Matthäus Schiestl, Walter Leistikow* (dessen Radierung »Waldsee« diesen Aufsatz ziert), *Peter Behrens, Melchior Lechter, F. Erler, L. von Hofmann* in gemessenem Zuge aufmarschieren liess. Stattlicher noch — wenn auch nicht so feierlich drapiert — wirkt das naturalistische Fähnlein um *Max Liebermann: Skarbina, Kaethe Kollwitz, O. H. Engel, Curt Hermann, Emil Orlik, Alberts, Kühl, Olde, Hübner, Corinth, Slevogt, Frenzel, Baluschek etc.*

Abb. 4. Zeichnung von E. Thöny, München

Die Karlsruher und Stuttgarter Lithographen kommen nur in einigen mit berechtigter Vorsicht ausgewählten Proben zu Wort: *Leopold von Kalckreuth*, der sehr talentvolle *E. R. Weiss, Heine Rath*. Die Dresdner Graphik fällt — bis auf die oben genannten Pastelle von *G. Kühl* — ganz aus. Hier, wie auch sonst fühlt man Lücken, die nur kurz durch einige markante Namen näher bezeichnet seien: Leibl, Stadler, Ernst Neumann, Richard Müller, Eitner, Illies, H. Otto, Rasch, Gleichen-Russwurm, Hollenberg, Ferdinand Schmutzer, Heinrich Wolff. Sie alle, die in der modernen deutschen Graphik ein gewiss ebenso beachtenswertes Kapital repräsentieren, wie die robusten Spassmacher des Tages, fehlen.

Aber, was man den grossen Ausstellungen am Lehrter Bahnhof mit Recht zum Vorwurf gemacht und, wogegen die Secession mit fanatischem Eifer anzukämpfen bemüht war: die allzugrosse Zahl von Einzelobjekten wird trotz solcher Lücken auch dieser graphischen Ausstellung zum Verhängnis. Den Künstlern, die sich hier vor dem Publikum mit dem Besten, was sie können, zeigen, würde man ohne Zweifel zu nahe treten mit dem Grundsatz, ein kleineres Gemäss künstlerischer Arbeit verlange weniger Aufmerksamkeit und weniger eindringliche Betrachtung. | Diese Blätter und Blättchen sollen ja eben beweisen, dass die Kunst nicht nach der Elle gemessen werden kann. Wie will, wie kann man aber nahezu 700 Arbeiten auf einer Wanderung durch sieben Säle oder in einer kürzeren Besprechung, wie dieser, gerecht werden? Begnügen wir uns darum, unbesorgt um tiefsinnige Gruppierung und eingehende Begründung des Urteils, mit einer knappen Aufzählung dessen, was zu einer intimen Ausstellung vereinigt, einen gewiss noch grösseren Genuss gewähren würde, als das derzeitige Meeting.

Da sind einige Aktzeichnungen von *Max Klinger* von grosser Schönheit und immer wieder der Betrachtung wert, wenn sie uns auch über ihren Schöpfer nichts wesentlich Neues zu sagen haben, so wenig, wie die raumsperrend ausgebreiteten Drucke seiner Brahmsphantasie und der Radierungsfolge: vom Tode.

ORIGINALRADIERUNG VON WALTER LEISTIKOW

Ludwig von Hofmann's Studien dagegen öffnen unsern Blick für eine Seite seines Talents, die in seinen Bildern oft hinter dem starken Eindruck ekstatischer Farbigkeit zurücktritt. Manches erinnert schlechtweg an die Naturalisten strenger Observanz, anderes entzückt durch den Schwung der Bewegung und die Sicherheit des Formengefühls. Eine Studie zu Hofmann's bekanntem Bilde: Frühlingssturm, haben wir hier abgebildet (Abb. 3).

Kaethe Kollwitz, eine Schülerin Stauffer-Berns, die durch ihre ergreifende Schilderung des Weberaufstands in einer Reihe von Radierungen und Lithographien 1898 zuerst die allgemeine Aufmerksamkeit auf ihr ungewöhnliches Talent lenkte, arbeitet mit zäher Energie an dessen Weiterbildung. Die Skizzen und Studien zu dem im Sommer bereits in der Secession ausgestellten »Tanz um die Guillotine« zeugen von einer Art verbissenen Ingrimms, sich der einzelnen Motive zu bemächtigen, zugleich aber auch von einer plastischen Kraft und Entschlossenheit, wie sie selten bei Frauen anzutreffen sind. Am erstaunlichsten treten diese Eigenheiten wohl in dem herben Frauenkopf in Clairobskurzeichnung hervor, den wir an der Spitze dieses Aufsatzes abbilden. Beachtenswert, wenn auch an künstlerischer Vollkraft den ebengenannten Arbeiten nicht zu vergleichen, sind die Federzeichnungen von *Gustava Häger*-Berlin, in flotter Parallelschraffierung wiedergegebene Impressionen von oft überraschender Treffsicherheit (Abb. 1).

Liebermann spricht in seinen zahlreichen kleinen Kreide-Skizzen die überlegene nonchalante Sprache zielgewisser Meisterschaft. Es sind mehr Notizen, als Mitteilungen an das Publikum. Die Pastelle des Berliner Secessionsführers mögen als Belege für seine unablässige Weiterarbeit besonderer Beachtung empfohlen sein (Abb. 2). *Max Slevogt's* Tierstudien erinnern von weitem an Rembrandt's Stenogramme ähnlichen Inhalts, aber bedeuten für die eigentliche Stärke seines Talents nicht allzuviel (Abb. s. S. 93). Wenig erfreulich sind die gespreizten und gewaltsamen Radierungen von *Louis Corinth*, die keine rechte Liebe und auch kaum erhebliches Verständnis für die graphischen Mittel verraten, wogegen *Jacob Alberts* in der Kreidezeichnung sich mit mehr Energie auszudrücken versteht, als in der Malerei. Eine bisher noch wenig bekannte Erscheinung ist *Theodor Elfert*, dessen Federzeichnung eines Hamburger Fleets mit viel Überlegung und Feingefühl gemacht ist. Als Homo novus begegnet man auf dieser Ausstellung ferner *Heinrich Zille*, einem Geistesverwandten von *Baluschek* und *Friedrich Latendorf*, der gleich diesen Schilderern von Berlin N. sich im breitesten Berliner Proletarierdialekt gefällt, ohne tieferes Interesse wecken zu können. Er bleibt zu sehr im Stofflichen stecken, ihm fehlt der Humor, der über den Dingen steht, aber auch die erschütternde Tragik, wie sie z. B. aus Käthe Kollwitz' Arbeiten zornig aufflammt. *Paul Baum*, der seinen Wohnsitz von Dresden nach Berlin verlegt hat, aquarelliert in zarten Tönen und spärlichen Formen Landschaften, die oft etwas blutleer wirken, aber durch einen Hauch freundlicher Lyrik den Beschauer gewinnen.

Aus dem Schwarm der Idealisten, die die Schwarzweisskunst von rechtswegen als ihr besonderes Revier in Anspruch nehmen, tauchen nicht gerade viel neue Lichter auf. *Melchior Lechter, Fritz Erler, Peter Behrens* rechnen wir zu den älteren, wenn auch ihre kunstgewerbliche Stilaffektation von künstlerischer Reife und Tiefe noch recht weit entfernt ist. Ernster zu nehmen ist *E. R. Weiss*, der aus seinen naturalistischen Anfängen sich zu einem kraft- und temperamentvollen Buchillustrator im derben Holzschnittstil entwickelt hat und auch da zu fesseln weiss, wo die Verstiegenheit seiner Ideen anfangs nur Schütteln des Kopfes erregt. *Emil Orlik*, der technische Tausendkünstler aus Prag, befindet sich zur Zeit im Purgatorio der japanischen Kunst, die er an Ort und Stelle mit einer Gründlichkeit studiert und nachgeahmt hat, wie wenige andere, die ihren Blick nach dem lichtbringenden Osten wandten. Seine japanischen Holzschnitte, ein Gegenstück zu Yoshio Markino's Schilderungen des Londoner Volkslebens, bleiben + bei aller Anpassungsfähigkeit ihres Schöpfers —, doch hybride Bildungen, denen gegenüber der Beschauer nur schwer naive Freude empfinden kann. Hoffentlich wird das reiche Talent Orlik's in diesem tiefen Schacht fremdsprachlichen Studiums nicht verschüttet werden. Er wird dabei übrigens, wenn nicht mehr, so doch Das gelernt haben, dass das Gute und Grosse, was wir an ostasiatischer Kultur und Kunst bestaunen, im wesentlichen darauf beruht, dass dort die handwerkliche Überlieferung ein festes Ferment aller künstlerischen Bildung darstellt; und dass gerade die Abschliessung gegen fremde Elemente den Quell nationalen Schaffens fast bis in unsere Tage rein erhalten hat. Damit soll keine schutzzöllnerische Kunstpolitik gepredigt sein — es giebt Nationen, die im Freihandel nur profitieren können — aber wirklich ausschlaggebend für ihre Stellung als künstlerische Weltmacht wird nicht sowohl der Import, als vielmehr seine Verwertung in nationalem Sinne sein. Und auf diese kunstwirtschaftliche Frage hat die Ausstellung in Charlottenburg, die sich auf die einheimische Produktion in den »zeichnenden Künsten« beschränkte, eine Antwort gegeben, die alles in allem genommen, eher pessimistische Gedanken weckt, als dass sie unsere Hoffnungen in Zuversicht wandelte.

Die Erzählung der Alten *Abb. 1*

AMOR UND PSYCHE

EIN FRESKENCYKLUS AUS DER SCHULE RAFFAEL'S IN DER ENGELSBURG ZU ROM

Von Ernst Steinmann

BIS heute hat man dem Märchen von Amor und Psyche, welches Raffael in der Farnesina erzählt hat, in Rom keinen Gemäldecyklus ähnlichen Inhalts an die Seite stellen können. Es wurde immer nur jene Reihenfolge von zweiunddreissig Stichen aufgeführt, in welchen Michael Coxcyen in den dreissiger Jahren des Cinquecento die Fabel des Apulejus illustriert hat, die aber, wie heute mit Recht angenommen wird, mit den Kompositionen Raffael's in keinem inneren Zusammenhange stehen[1]).

Die Ausgrabungen und Restaurationen, welche seit kurzem in der Engelsburg vorgenommen werden, haben die Aufmerksamkeit auch auf die dort noch erhaltenen Freskenreste gelenkt, über deren Entstehungsgeschichte uns zur Zeit nichts anderes erhalten ist, als eine Notiz bei Vasari, im Leben des Perino del Vaga.[2]) Hier wird der Kastellan der Festung, Tiberio Crispo, welcher am 19. Dezember 1544 von Paul III. den roten Hut erhielt, als Unternehmer der Restaurationen im Castel St. Angelo gepriesen und von den Malereien heisst es am Schluss: »die Säle und die übrigen hauptsächlichsten Gemächer malte Perino aus, zum Teil mit eigener Hand, zum Teil mit Hilfe seiner Schüler nach seinen Kartons«. Dem Hauptsaal, der noch in seiner ganzen Pracht erhalten ist, schenkt der Biograph noch einige besondere Bemerkungen; in den übrigen Räumen erwähnt er nur im allgemeinen die »Fregiature bellissime«. Diese gerade erregen heute besonderes Interesse, einerseits wegen der ausgezeichneten Erhaltung, andererseits wegen der Eigenart des Dargestellten. Im ersten Gemach rechts, neben dem Hauptsaal, sind die Thaten des Perseus verherrlicht; im Zimmer daneben ist die Geschichte von Amor und Psyche erzählt.

Ein einziges Fenster erhellt das geräumige Gemach; die holzgetäfelte Decke ist reich gegliedert und mit zierlichen Malereien auf goldenem Grunde geschmückt, ähnlich wie Pinturicchio's Holzdecken im Palast der Penitenzieri. Um das Lilienwappen des Farnesepapstes gruppiert sich die übrige Dekoration, aus welcher sich das Einhorn heraushebt, das Wappentier des Tiberio Crispo.[1]) Der Fries, welcher rings unter der Decke entlang läuft, ist kaum 1,50 m hoch; die kleinen Bilder sind von üppigster Ornamentik umrahmt. Unter

1) Die ältere Litteratur über die Farnesina hat Förster vollständig bis auf Cugnoni's bedeutsame Arbeit über Agostino Chigi zusammengestellt (Farnesina-Studien, Rostock 1880). Seitdem haben über den Freskenschmuck der Farnesina gehandelt: Venturi, La Farnesina, Roma 1890 und A. Weese, Baldassare Peruzzi's Anteil an dem malerischen Schmucke der Villa Farnesina. Leipzig 1894. Besonders beachtenswert ist der kleine Aufsatz von Ad. Michaelis, Zu Raffael's Psychebildern in der Farnesina (Kunstchronik 1889, p. 2), auf welchen sich ein Teil der folgenden Ausführungen stützt.

2) Ed. Milanesi V, p. 628.

1) Ciaconi, Vitae Pontificum III, p. 706.

Das Orakel des Gottes *Abb. 2*

dem Friese, welcher selbst wie ein Teppich oben aufgehängt erscheint, sind noch fast alle Nägel für die Arazzi an den Wänden erhalten.

Wie weit Perino selbst Hand an diese Fresken gelegt hat, soll hier nicht erörtert werden. Es gilt vor allem die Publikation der Dokumente abzuwarten, nach welchen zur Zeit in den Archiven Roms eifrig geforscht wird.[1]) Jedenfalls sind die hier gebotenen Leistungen sehr erfreuliche: die Kompositionen sind meistenteils anmutig und zwanglos entworfen, die Farben etwas blass, aber sehr einheitlich gestimmt, der Gesamteindruck ist heiter und prächtig, nachdem eine sorgfältige Reinigung allen Staub und Schmutz von den Bildern entfernt hat.[2])

An der Eingangswand, links in der Ecke, beginnt die Erzählung. Hier sieht man vor einer künstlichen Grotte eine hässliche Alte und ein schönes, trauerndes, völlig unbekleidetes Mädchen sitzen (Abb. 1). Rechts, zu den Füssen der Alten, schläft ein riesiger Hund, links steht ein Esel mit hochgespitzten Ohren, den aufmerksamen Blick auf die beiden Frauen gerichtet. Die Alte erzählt, das Gespräch mit heftigen Gesten begleitend; die junge Frau hört ihr zu, das Haupt ein wenig über die aufs Knie gestützte Linke erhoben. Man merkt ihr an, dass sie trotz ihres Herzenskummers der spannenden Erzählung ihre Teilnahme nicht versagen kann. Die Erklärung des Dargestellten ist bald gefunden. Apulejus erzählt in seinen Metamorphosen die Abenteuer eines jungen Griechen, Namens Lucius, welcher auszog die Zauberei zu lernen und dabei selbst in einen Esel verwandelt wurde.[3]) Doch behielt er auch als solcher sein menschliches Bewusstsein bei, und als er später die menschliche Gestalt wiedererlangt hatte, beschrieb er seine Erlebnisse. Als Esel belauschte er auch die Alte, welche einem von Räubern entführten Mädchen zum Trost und Zeitvertreib das Märchen von Amor und Psyche erzählte.

Mit der Schilderung dieses Vorganges hat der Maler seine Erzählung eingeleitet. Die Alte, welche der trauernden Gefangenen mit solchem Eifer das Märchen erzählt, deutet mit der ausgestreckten Linken auf die folgende Bilderreihe hin, welche ihre Rede illustriert. Der Esel aber hinter der Schönen hört der Erzählung so eifrig zu wie diese selbst; seiner Aufmerksamkeit verdanken wir ja die Überlieferung der Fabel, welche uns in den folgenden neun Bildern so anmutig erzählt wird. Je zwei Darstellungen schmücken die Schmalwände, je drei die Langwände, nur schneidet an der Aussenwand das Fenster tief in den Gemäldecyklus ein, so dass die Fortsetzung der Fabel hier in der Fensterlaibung Platz finden musste.

Zwei Scenen füllen die Fläche des ersten Bildes aus (Abb. 2). Rechts im Hintergrunde erscheinen Venus und Amor in den Wolken, und die Mutter zeigt ihrem Sohn die völlig unbekleidete Psyche, welche eben, von ihren Dienerinnen geführt, unter einem Baldachin erscheint und von der knieenden Menge göttliche Verehrung empfängt. Links im Vordergrunde kniet mit betend erhobenen Händen der greise König und erfleht von dem milesischen Gott eine Antwort auf die Frage, wer der Gemahl der ungefreiten Jungfrau sein würde, der die Menschen nur mit göttlichen Ehrenbezeugungen zu nahen wagten. So werden wir aufs beste in die Erzählung eingeführt. Wir erraten, dass Psyche's Schönheit die Anbetung des Volkes und zugleich den Neid der Venus hervorgerufen hat, und dass der geängstigte Vater Apoll's Orakelspruch begehrt, um den Zorn der Götter von seinem Hause abzuwenden.

In dem folgenden Gemälde links vom Fenster sehen wir die trauernden Eltern, dem Befehl Apollo's

1) Die Leitung der Ausgrabungen in der Engelsburg liegt in den Händen des Maggiore Mariano Borgatti, der auch eine neue wissenschaftliche Publikation über die Geschichte des Kastells vorbereitet.

2) Die hier reproduzierten Photographien sind nach den jüngsten vortrefflichen Aufnahmen von Domenico Anderson hergestellt.

3) Vgl. Pauly-Wissowa, Real-Encyklopädie unter Appulejus und Apulejus, ed. Hildebrand, Lipsiae 1842, I, p. 280 u. 485.

Ungehorsam der Psyche *Abb. 3*

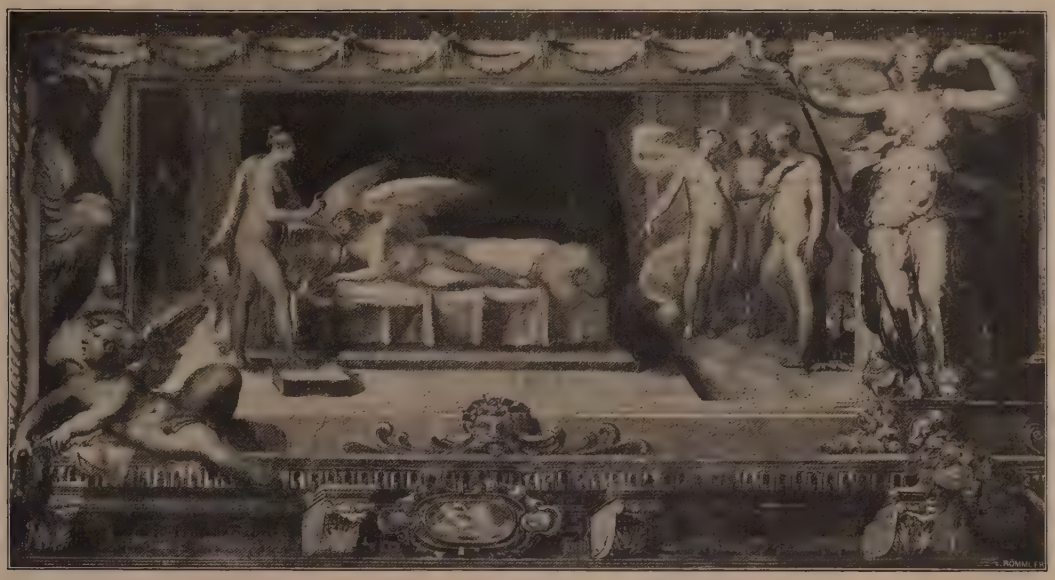
gehorchend, dem unbekannten Gott, »vor welchem Jupiter zittert, den alle Götter fürchten«[1]), die Tochter als Opfer darbringen. Die züchtige Braut liegt auf einer Bahre ausgestreckt, Posaunenbläser ziehen dem Zuge voraus, es folgen in faltenreichen Trauergewändern die Eltern, denen Pagen die langen Schleppen tragen. Psyche aber wartet gelassen und thränenlos der kommenden Dinge und von den ihrigen auf einsamer Bergeshöhe allein gelassen, fällt sie sofort in einen erquickenden Schlummer.

So ist sie in dem kleinen Gemälde der Fensterlaibung dargestellt, auf dessen Hintergrunde ein Tempelchen sichtbar wird, mit einem Springbrunnen davor. Rechts daneben sehen wir Psyche schon in seliger Vereinigung mit dem Geliebten an einem rosenbestreuten Tische ruhen, welchen Dienerinnen eben mit Speisen besetzen, während sich gegenüber drei Musikanten aufgestellt haben. Hier allerdings musste sich der bildende Künstler arg gegen den Sinn der Fabel vergehen und von der Erzählung des Apulejus abweichen. Denn unsichtbar nahte sich der Gott der Psyche, unsichtbar wollte er von ihr geliebt sein und darum verbot er ihr nach seinem Aussehen zu forschen, glaubte sich doch Psyche mit einem Ungeheuer vermählt, als sie sich anschickte den Gott auf ihrem Lager umzubringen.

Psyche's Ungehorsam, der Höhepunkt und der tragische Konflikt der ganzen Erzählung, wird im folgenden Bilde in drei engverbundenen Scenen dargestellt (Abb. 3): Psyche, welche sich mit scharfem Messer und brennender Öllampe über den schlummernden Amor beugt, Psyche, welche sich den Finger mit dem Pfeil des Gottes verletzt, Psyche, welche den fliehenden Gatten vergebens zurückzuhalten sucht, indem sie ihn an den Füssen ergreift. Natürlich nimmt die Entdeckung des schönen Liebesgottes, welcher, von seinen mächtigen Schwingen beschattet, friedlich schlummernd auf dem Lager ruht, den vornehmsten Platz in der Schilderung ein. Eben beugt sich die neugierige Gattin, leise auf den Knieen heranschleichend, über ihn, das spitze Messer in der Rechten, mit der Linken die brennende Öllampe emporhaltend, aus welcher im nächsten Augenblick der verhängnisvolle Tropfen auf den schlummernden Gott herniederfallen wird. Dieser Vorgang erscheint allein im hellsten Licht, während rechts und links die ungehorsame Psyche vom Dunkel der Nacht fast ganz verdeckt wird.

Venus hat inzwischen erfahren, wie Amor, statt die Ehre der Mutter an Psyche zu rächen, der Nebenbuhlerin seine Liebe geschenkt hat. Erzürnt steigt sie aus dem Ocean empor und findet den Sohn krank an der durch Psyche's Unvorsichtigkeit erhaltenen Brandwunde in dem eigenen goldenen Gemache darniederliegen. Wir sehen im folgenden Gemälde (Abb. 4), wie die Göttin mit zürnender Rede dem Sohn seine zahlreichen Vergehungen vorhält und wie sie sich bitter bei den schadenfrohen Göttinnen Ceres und Juno über den Ungehorsam des mutwilligen Knaben beklagt. Psyche aber sucht den Tod, ohne ihn finden zu können und liefert sich endlich freiwillig der beleidigten Venus aus. Aber sie erlangt weder Gnade noch Verzeihung, und so sehen wir die Prüfungen der Unglücklichen in den folgenden zwei Fresken dargestellt. Wir sehen (Abb. 5), wie Sollicitudo und Tristitia, die Mägde der Göttin, sich der Gefangenen bemäch-

1) Quo tremit ipse Jovis, quo numina terrificantur. Vgl. Apuleii Psyche et Cupido, ed. O. Jahn, p. 6 (Leipzig 1856).



Venus schilt den kranken Amor *Abb. 4*

tigen und mit Geisseln über sie herfallen, während Venus ungerührt von den Bitten der Gequälten auf schwellendem Pfühl daneben sitzt, mit dem Finger sich das rechte Ohr kratzend[1]) mit der linken Hand nach unten weisend auf das Gemach, wo der kleine Amor krank und liebessehnsüchtig schmachtet. Rechts im Hintergrunde setzen sich die Prüfungen Psyche's fort, genau in der Weise wie sie Apulejus schildert. Wir sehen die Gattin Amor's vor einem Haufen vermischten Getreides und Gemüses knieen; vor ihr steht Venus, ihr befehlend, die Kornarten zu sichten und zu scheiden und bis zum Abend die ganze Arbeit verrichtet zu haben.

Bekanntlich lässt Apulejus die Ameisen das der Psyche aufgetragene Werk verrichten, und ebenso hilfreiche Diener stellen sich ihr bei der letzten und schwersten Aufgabe zur Verfügung; sie soll im Orkus eine Büchse mit der Schönheitssalbe der Proserpina füllen (Abb. 6). Links im Vordergrunde sehen wir Psyche, welche knieend den Auftrag von der Liebesgöttin empfängt und schon die Büchse in der Hand hält, welche sie füllen soll. Im Hintergrunde erscheint sie wieder, mit der Büchse umherirrend, bis eine freundliche Stimme ihr den Weg zum Hades zeigt, einem turmartigen Bau, aus welchem die Flammen emporschlagen. Mit einem Kuchen besänftigt sie den Höllenhund und führt den schweren Auftrag glücklich aus. Aber noch einmal wird sie von Neugierde bezwungen; sie öffnet trotz des Verbotes die Büchse, um sich ein wenig von der Schönheitssalbe zu eigen zu machen und fällt in einen tiefen Schlaf, aus welchem sie erst der inzwischen genesene Amor erweckt, der auch die Büchse sorgfältig wieder schliesst. Ganz flüchtig ist die Erweckung Psyche's durch Amor rechts im Hintergrunde dargestellt; im Vordergrunde aber sehen wir die Vielgeprüfte, welche knieend der Venus das Geschenk der Proserpina überreicht.

Der freundliche Schluss der sinnigen Fabel, bei welchem Raffael in der Farnesina besonders lange verweilt, ist von Perino del Vaga ziemlich abgekürzt worden. Das letzte Bild schildert schon das Hochzeitsmahl der Neuvermählten, zu welchem Psyche auf Befehl des Jupiter von Merkur emporgeleitet wird, wie man es unten links in der Ecke flüchtig angedeutet sieht. Ausser der Venus, welche mit einem Putto rechts in der Ecke erscheint, dem glücklichen Paar selbst in ihrer Nähe, und dem laubbekränzten Bacchus, der die Rechte auf sein Pantherfell gestützt hat, ist keiner der Himmlischen besonders charakterisiert. Amor selbst erscheint wie immer als ein schlanker Knabe mit mächtigem Flügelpaar, welcher die schüchterne Psyche stürmisch umarmt. Neben ihm in der Mitte der Tafel dürfte Jupiter mit der Juno thronen und das zärtliche Götterpaar, welches dann folgt, mag man Neptun und Amphitrite nennen. Wie in der Farnesina, streuen auch hier die Horen Blumen über die Hochzeitsgäste aus, aber es fehlen die Grazien und die Musen und bei dem Mangel an Raum ist die Zahl der Teilnehmer aufs äusserste beschränkt.

Hätte nicht Raffael schon früher in der Farnesina der Fabel des Apulejus durch seinen Pinsel aufs neue Leben und Gestalt verliehen, die Fresken in der Engelsburg würden nur als eine der zierlichsten Dekorationsarbeiten der Spätrenaissance Bedeutung für uns besitzen. Weil hier aber von einem Schüler des Urbinaten derselbe Stoff behandelt worden ist, den der Meister kaum zwei Jahrzehnte früher bearbeitet hatte, so darf es wohl versucht werden, aus der späteren

1) »Ascalpens aurem dexteram«. Jahn p. 45.

Prüfungen der Psyche *Abb. 5*

Schöpfung die frühere zu ergänzen und zu erklären. In der That, der Freskencyklus in der Engelsburg wirft merkwürdige Schlaglichter auf die berühmten Gemälde der Farnesina. Perino del Vaga — wenn er wirklich selbst die Kompositionen entworfen hat — erzählt die Fabel genau so wie es die Erzählung des Apulejus erwarten lässt: Der Zorn der Venus wird durch die göttliche Verehrung erregt, die das Volk der überirdischen Schönheit der Psyche erzeigt. Amor, ihr Sohn, will sie rächen, aber er wird von seinen eigenen Liebespfeilen getroffen und beglückt die Rivalin der Mutter durch seine Umarmungen. Nur die Gestalt des Geliebten soll Psyche nicht erkennen, aber sie überrascht den schlummernden Gott und zitternd ob seiner Schönheit giesst sie ihm das siedende Öl der Lampe auf den zarten Leib. Amor entflieht, und Venus übernimmt nun selbst die Rache an der verhassten Geliebten des Sohnes. Diese aber übersteht die Prüfungen und Jupiter, durch Amor's Bitten besiegt, nimmt das sterbliche Mädchen unter die Schaar der unsterblichen Götter auf. So hat Perino del Vaga leicht verständlich für jeden Beschauer die Fabel geschildert, indem er allerdings dem unsichtbaren Gott sichtbare Gestalt verleihen musste. Wie anders Raffael! Hier beginnt wohl die Darstellung gleichfalls mit der Scene, wie Venus dem Amor die Psyche zeigt, aber diese selbst erblicken wir nicht. Hier erfahren wir nichts von den Freuden des Liebespaares, vom Ungehorsam der Psyche, von den Schmerzen Amor's und von den Prüfungen seiner Geliebten. Er zeigt seine Erwählte den Frauen, welche sie bedienen sollen, aber wir sehen sie nicht, Venus klagt ihren Schwestern ihr Leid, aber wir wissen nicht warum; sie erscheint als Hilfeflehende vor Jupiter, aber da Psyche überhaupt noch nicht aufgetreten ist, können wir das Anliegen der Göttin nicht erraten. Dann stürmt Merkur mit dem Haftbefehl Jupiter's vom Himmel hernieder, und dann erst tritt Psyche auf — am ersten Bogenzwickel der Aussenwand der Loggia — von Putten getragen aus dem Orkus emporschwebend, die Schönheitssalbe im Krystallgefäss, welches sie triumphierend emporhält. Erst jetzt gelingt es dem Beschauer überhaupt, den Faden der Erzählung zu verfolgen. Knieend überreicht Psyche der Venus das Geschenk der Proserpina, während Amor von Jupiter ihre Erhöhung erwirkt. Dann trägt Merkur das glückselige Mädchen zum Himmel und zur Hochzeit mit dem Geliebten empor.

Schon Michaelis[1]) hat die Vermutung ausgesprochen, dass die Malereien in der Farnesina nur einen Teil des Planes bedeuteten, den Raffael für die Ausschmückung der Loggia entworfen hatte. Aber seine Behauptung liess sich aus den Werken Raffael's selbst nicht begründen, da sich keine einzige echte Handzeichnung erhalten hat, die uns über die unausgeführten Teile des Cyklus irgend welche Aufschlüsse geben könnte. Wie beschäftigt Raffael gerade damals war, als er die Psychebilder malte, ist bekannt; dass er sich entschloss, die Gemälde der Decke allein aufzudecken, kann nicht Wunder nehmen. Auffallender ist es schon, dass Leonardo Sellajo, welcher dies Ereignis an Michelangelo mit Hohn berichtete, nicht auch die Unvollständigkeit des Werkes getadelt hat.[2])

1) »Zu Raffael's Psychebildern in der Farnesina« in der Kunstchronik 1889 p. 2.

2) Sammlung ausgewählter Briefe an Michelagniolo Buonarroti, ed. Frey, (Berlin 1899), p. 132.

Prüfungen der Psyche *Abb. 6*

Die Fresken in der Engelsburg sind nun gleichsam der Spiegel, in welchem Raffael's Absichten klar zu lesen sind. Hier, wo doch der ganze Stoff in zehn Darstellungen abgethan werden musste, sehen wir alle die Bilder gemalt, welche wir in der Farnesina vermissen: Psyche als Göttin verehrt, der Orakelspruch des Gottes, das Opfer der Psyche und ihr Liebesglück mit Amor; ihr Ungehorsam endlich und ihre Züchtigung durch Venus. Erst mit den zwei letzten Bildern finden sich die Darstellungen in Engelsburg und Farnesina zusammen: Psyche überreicht der Venus die Schönheitssalbe Proserpina's, und Merkur trägt die Erwählte Amor's zum Himmel empor, wo das Hochzeitsmahl bereitet ist.

Wie aber hatte sich Raffael die Ausschmückung der Loggia gedacht, welche Scenen hatte er etwa noch hinzufügen und wo sie malen wollen? Wiederum hat schon Michaelis die Behauptung Förster's erweitert und angenommen, dass alle Darstellungen in den Bogenzwickeln der Loggia im Himmel spielen oder in der Luft. Man braucht ja nur in die Loggia nebenan zu gehen, um zu beobachten, dass Peruzzi und Sebastiano del Piombo bei der Auswahl ihrer Bilder ganz dieselben Gesetze beobachtet haben; und diese Behandlung der Decke als Himmelsgewölbe ist ja den Malern der Renaissance stets geläufig gewesen. So hat auch Raffael an die Decke alles das gemalt, was in den Lüften oder im Olymp vor sich ging; die irdischen Vorgänge aber hatte er, vielleicht in ähnlichen Verhältnissen wie die Meerfahrt der Galatea nebenan, an den Wänden anbringen wollen, die erst mehr als hundert Jahre nach Raffael ihre hässliche Dekoration von Maratta erhalten haben. Und deutet nicht Venus selbst im ersten Gemälde auf eine Darstellung hin, die wir an der Wand vergebens suchen? Weist nicht auch Amor im nächsten Bilde nach unten auf eine schlummernde Psyche, die nicht vorhanden ist?

Man versuche einmal an den Wänden die Fabel zu ergänzen, und man wird überrascht sein wie zwanglos sich dort alle Bilder einfügen, die Raffael's Schüler in der Engelsburg ausgeführt hat. Es kommen im ganzen, wenn man mit Raffael links vom Eingang an der Schmalwand der Loggia die Schilderung beginnen will, acht Wandflächen in Betracht: vier an den Schmalseiten, vier an der Langwand, die in der Mitte durch ein mächtiges Portal gegliedert sind. Denn, wie bekannt, ist die Aussenwand modern und die Loggia öffnete sich nach dem Garten zu in hohen Arkadenbögen. Hier also mussten dem Beschauer von vornherein die Darstellungen in den Bogenzwickeln genügen, und wir sahen bereits, dass Psyche sofort im ersten Gemälde über der Arkadenreihe erscheint, und dass sich von jetzt an der Faden der Erzählung ohne jede Unterbrechung bis zu den Deckenbildern fortsetzt.

Über die erste Komposition für die Schmalwand links kann kein Zweifel herrschen. Venus weist ja selbst mit dem Zeigefinger der Linken auf den Vorgang unten hinab, und dieser kann kein anderer sein, als der, welchen wir in der Engelsburg sehen: Psyche

vom Volk als Liebesgöttin verehrt. Daneben würde dann, ganz wie im Cyklus der Engelsburg, der Hochzeitszug der Psyche zu denken sein, der das zweite Feld der Schmalwand ausfüllen würde. Die Darstellung im ersten Felde der Langwand wird wiederum durch das Gemälde im Bogenzwickel rechts darüber bestimmt, welches bisher als Amor erklärt worden ist, welcher den drei Grazien die Geliebte zeigt. Da aber bei Apulejus dieser Zug überhaupt nicht vorkommt, so dürfte man das Bild vielmehr so erklären müssen, dass Amor hier den Dienerinnen seines Palastes befiehlt, die Geliebte zu bedienen, auf die er mit dem Finger hinweist, wie sie von den Ihrigen verlassen auf dem Felsen eingeschlummert ist.[1]) Diese Scene sieht man in der Engelsburg in der Fensternische dargestellt, die folgende, das Liebesglück der Neuvermählten, hätte notwendig auch in der Farnesina das zweite Feld der Langwand füllen müssen. Ebenso selbstverständlich schliesst sich an das Glück der Beiden der Ungehorsam Psyche's an, der Höhepunkt des tragischen Konfliktes in dem ganzen Märchen, den man rechts neben dem Portal in der Mitte erblickt haben würde. Amor's Krankheit würde weiter, wie auch in der Engelsburg, im folgenden, dem vierten Gemälde der Langwand der Farnesinaloggia geschildert worden sein, und daran hätten sich endlich in den zwei letzten Feldern die Prüfungen Psyche's geschlossen. Erst wenn man sich diese an der Schmalwand rechts dargestellt denkt, wird das siegreiche Emporschweben Psyche's am ersten Bogenzwickel der Aussenwand begreiflich. Man mache sich nur klar, welch eine klaffende Lücke heute vorhanden ist zwischen diesem Bilde und der Botschaft des Merkur zur Linken, und wie folgerichtig sich dagegen die Erzählung nach rechts hin fortsetzt, wo Psyche der Venus die Krystallbüchse überreicht. Die Vorgänge dagegen, welche Raffael über der inneren Langwand der Loggia an den Bogenzwickeln gemalt hat, sind im Freskencyklus der Engelsburg mit Recht als unwesentlich für das Verständnis des Zusammenhanges überhaupt fortgefallen, oder in den Hintergrund verdrängt. Das gilt von der Begegnung der Venus mit Ceres und Juno, von ihrem Fluge durch die Luft, von ihrem Besuch bei Jupiter und endlich von dem Auftrag des Merkur, die Vermisste zu suchen. Man erkennt gerade, wenn man die Hauptzüge der Fabel an den Wänden einschiebt, wie Raffael in seinen Kompositionen der Bogenzwickel vor allem darauf Bedacht nahm, das Reich der Lüfte nicht zu verlassen und wie er hier die Erzählung möglichst auszuspinnen suchte. Man möchte sagen, die Bilder hier oben bedeuten nur die Begleitung des Liedes; unten an den Wänden hätte man die Melodie verfolgen können, wenn Raffael und Chigi länger gelebt hätten. Auf eine chronologische Folge der projektierten Wandgemälde und der ausgeführten Malereien in den Bogenzwickeln ist dabei, soweit es irgend anging, Bedacht genommen und wäre des Meisters Plan vollständig zur Ausführung gelangt, so hätte der Besucher der Loggia die anmutige Fabel des Apulejus fast ohne jeden Kommentar aus den Gemälden selbst verstanden.

Die zwanzig Gemälde der Farnesinaloggia würden also folgendermassen angeordnet gewesen sein:

1. Psyche als Göttin verehrt (Wandgemälde),
2. Venus zeigt ihrem Sohne die als Göttin verehrte Psyche (Bogenzwickel),
3. Psyche's Hochzeitszug (Wandgemälde),
4. Psyche schlafend vor Amor's Palast (Wandgemälde),
5. Amor zeigt seinen Dienerinnen die schlummernde Psyche (Bogenzwickel),
6. Amor und Psyche's Liebesglück (Wandgemälde),
7. Klage der Venus vor Juno und Ceres (Bogenzwickel),
8. Venus begiebt sich zu Jupiter (Bogenzwickel),
9. Psyche's Ungehorsam (Wandgemälde),
10. Venus Hilfe flehend vor Jupiter (Bogenzwickel),
11. Amor liegt verwundet im Palast der Venus (Wandgemälde),
12. Prüfung der Psyche (Wandgemälde),
13. Merkur verkündet die Botschaft des Jupiter (Bogenzwickel),
14. Letzte Prüfung der Psyche (Wandgemälde),
15. Psyche steigt aus dem Orkus empor (Bogenzwickel),
16. Psyche bietet der Venus die Schönheitssalbe dar (Bogenzwickel),
17. Jupiter gewährt Amor's Bitte (Bogenzwickel),
18. Merkur trägt Psyche zum Himmel empor (Bogenzwickel),
19. Das Göttergericht (Deckengemälde),
20. Die Hochzeit von Amor und Psyche (Deckengemälde).

Man sieht, wenn die ausgeführten Fresken Raffael's durch die Gemälde in der Engelsburg ergänzt werden, wie klar und folgerichtig Raffael sein Märchen für die Loggia Chigi's entworfen hatte. Unten links sollte der Cyklus beginnen, oben mit den zwei grossen Deckengemälden glanzvoll abschliessen. So sind die ausgeführten Malereien nichts als ein herrliches Fragment. Man stelle sich vor, was der Freskencyklus in dieser Loggia bedeuten würde, wenn Raffael Zeit gefunden hätte, auch die Wandgemälde auszuführen, wie nebenan das wunderbare Bild der Galatea.

Geben die Fresken in der Engelsburg über Raffael's Kompositionen in der Farnesina die merkwürdigsten Aufschlüsse, so ist auch ihr Verhältnis zu den 32 Stichen nicht uninteressant, mit welchen Michael Coxcyen die Fabel von Amor und Psyche während seines römischen Aufenthaltes, etwa im Jahre 1532, illustriert hat.[1]) Die Restaurationen in der Engelsburg

1) Die falsche Bezeichnung der drei Frauen als Grazien, welcher alle späteren gefolgt sind, stammt von Vasari (ed. Milanesi IV, p. 367), der die Fresken in der Farnesina überhaupt aufs flüchtigste beschrieben hat.

1) Ich habe ein Exemplar dieser Stiche benutzt, welches mir im Gabinetto delle Stampe im Palazzo Corsini von Herrn Dr. Hermanin freundlichst zur Verfügung gestellt worden ist. Vgl. Förster, Farnesinastudien. Rostock 1880.

wurden von Tiberio Crispo erst im Jahre 1535 begonnen,[1]) und so ergiebt es sich von selbst, dass die Kompositionen Coxcyen's älter sind als die des Perino del Vaga oder seiner Schüler. Thatsächlich stehen denn auch die Fresken der Engelsburg in einem starken Abhängigkeitsverhältnis zu den Stichen des Flamländers, dessen Beziehungen zur Schule Raffael's auch Vasari bezeugt.

Schon im ersten Fresko erkennen wir deutlich, dass dem Maler die Komposition des Stiches vorgeschwebt hat. Man vergleiche vor allem den schlafenden Hund zu den Füssen der Alten und die Haltung der erhobenen Hand des Mädchens, das im Fresko nackt, im Stich bekleidet erscheint. Freier ist das Gemälde des orakelflehenden Königs entworfen; sehr verwandt sind dagegen wieder die Kompositionen des Opfers der Psyche und ihres Liebesmahles mit Amor. Am auffallendsten aber zeigt sich die Abhängigkeit des Malers vom Stecher in den Nebenscenen im »Ungehorsam der Psyche«. Hier hat er Amor's Flucht aus dem Fenster, sowohl wie Psyche's Verletzung, fast Zug für Zug nach dem Stich kopiert. Erst in den letzten Fresken zeigt sich der Raffael-Schüler etwas selbständiger. Hier hat er sich meist damit begnügt, die Kompositionen des Hintergrundes den Stichen zu entnehmen: wie Psyche den Höllenhund speist und wie sie von Amor aus dem Schlaf erweckt wird. Im Göttermahl endlich ist die Venus mit dem Putto rechts im Gemälde ziemlich genau nach dem Stich kopiert worden.

Die Fabel des Apulejus ist in der Renaissance zuerst von Raffael künstlerisch gestaltet worden. Perino del Vaga hat die Geschichte von Amor und Psyche ausser in der Engelsburg auch im Palazzo Doria in Genua gemalt.[1]) Seitdem aber scheinen die Maler, das anmutige, fruchtbare Thema ganz vergessen zu haben. Die Freskencyklen Perino's sind rein dekorative Leistungen und konnten die Phantasie späterer Geschlechter nicht befruchten. Wie aber würde Raffael die Mit- und Nachwelt gefesselt haben, wenn seiner Hand nicht der Pinsel entfallen wäre, ehe er noch die Hauptgemälde seines Freskencyklus entworfen hatte!

1) M. Borgatti, Castel Sant'angelo in Roma. Roma 1890.

1) Cicerone (7. Auflage), p. 802. Leider war mir ein Vergleich mit den Darstellungen in der Engelsburg nicht möglich, da von diesen Fresken im Palazzo Doria keine Aufnahmen existieren und mir die Darstellungen selbst nicht mehr gegenwärtig waren.

Skizze von M. Slevogt, Berlin (Ausstellung »Zeichnende Künste«, s. S. 85)

Aus dem Pergamon-Museum in Berlin. Westseite des Altars in der Wiederherstellung

DAS PERGAMON-MUSEUM IN BERLIN

Von Hermann Winnefeld

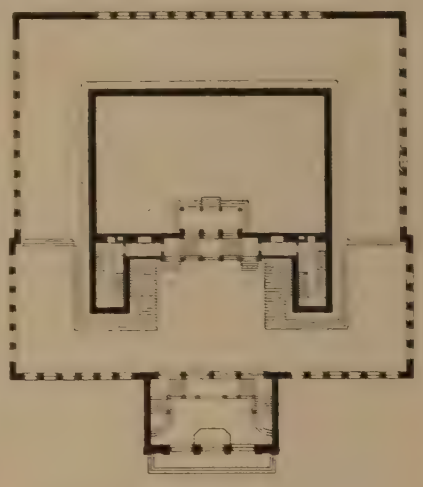
AUF dem Grundstück, das von der den Platz der Nationalgalerie umschliessenden Säulenhalle bis zur Stadtbahn sich erstreckt und bis vor wenig Jahren den Fahrgästen des hier vorüberflutenden Bahnverkehrs als ein Stück weltverlassener Wildnis mitten im Herzen Berlins auffiel, erhebt sich jetzt, umgeben von freundlichen Gartenanlagen, im Hintergrund die sorgfältig geschonten grossen alten Bäume, ein schlichter heller Sandsteinbau, der den kunstgeschichtlich wichtigsten und zugleich eigenartigsten Teil der Berliner Antikensammlungen umschliesst, die Funde aus Pergamon, denen die verwandten aus Magnesia am Mäander und aus Priene angegliedert sind.

Die von C. Humann Ende der sechziger Jahre zuerst bemerkten Reste vom Fries des pergamenischen Prachtaltars wurden der Ausgangspunkt für die von den königlichen Museen veranstalteten und von Humann geleiteten Ausgrabungen, die bald über den Rahmen der ursprünglichen Aufgabe, eben diese Reste möglichst vollständig zu sammeln, weit hinausgreifend, die ganze Königsburg der Attaliden zu umfassen strebten, dann nach dem vorläufigen Abschluss der Arbeit in Pergamon ihre Fortsetzung in ähnlichen Unternehmungen in Magnesia und Priene fanden. Ebenso ist die Absicht, den über Erwarten vollständigen Resten jenes Altars eine angemessene, der ursprünglichen Wirkung möglichst nahekommende Aufstellung zu geben, allein bestimmend gewesen für die Grundrissanordnung und architektonische Ausgestaltung des neuen Museums, das die Ergebnisse jener Ausgrabungen beherbergen sollte. Die Aufgabe, die F. Wolff zu lösen hatte, war nicht die, einen Monumentalbau zu schaffen, in dem die pergamenischen Schätze untergebracht werden könnten, sondern dem in seinem ursprünglichen Verhältnis wieder aufzustellenden Fries eine möglichst bescheidene Umhüllung zu geben, deren er bei seiner Zerstörung und zudem in unserem Klima nun einmal nicht entbehren kann, die ihn rein und unbeeinträchtigt zur selbständigen Geltung kommen liesse, und die zugleich Raum gewährte für die anderen Fundstücke, die in den Magazinen ihrer Aufstellung harrten. Dem Altar sollte im modernen Museum dieselbe beherrschende Stellung wieder werden, die er einst auf der luftigen Terrasse hoch oben am Burgberg von Pergamon hatte. Der Bau musste so angelegt werden, dass der über 30 m im Geviert messende Altar als einheitliches Ganze den Kern bildet; reichlichstes zerstreutes Licht musste geschafft und eine Gestaltung der Umfassungswände gefunden werden derart, dass sie weder durch ihre Gliederung noch durch Schmuck oder lebhafte Färbung den Raum unnötig beengen oder die Aufmerksamkeit des Besuchers auf sich und vom Altar ablenken. Und diesem Charakter des Inneren musste auch das Äussere des Baues sich anpassen, das ebenfalls auf alle selbständige prunkhafte Dekoration verzichtet, die Gliederung des Inneren einfach und deutlich zum Ausdruck bringt und in der Anordnung der Wandquadern wie in den wenigen Profilen und Schmuckgliedern sich dem Stil der Bauten anpasst, deren Reste zu bergen das Haus bestimmt ist.

So giebt das Museum denn auch einen passenden stilgerechten Hintergrund ab für die halbkreisförmige Exedra König Attalos' II., die im Bezirk des pergamenischen Traianstempels in seltener Vollständigkeit aufgefunden und nach Berlin überführt, nun im Freien neben der Vorhalle des Museums mit Ergänzung der wenigen fehlenden Werkstücke in Sandstein wieder aufgebaut ist, freilich ihres schönsten Schmuckes, der einst auf der Rückwand aufgestellten Bronzestatuen beraubt, aber auch so noch imposant durch ihre glücklich abgewogenen Verhältnisse und die kräftige straffe Profilierung von Sockel und Deckgesims.

An der Exedra vorbei gelangt man zur Vorhalle; in ihr führt eine zweiarmige Treppe zum Hauptraum empor, der nach der Vorhalle in deren ganzer Breite mit mächtigen Glasscheiben abgeschlossen ist, so dass schon beim Hinaufsteigen der Blick ins Innere sich öffnet. Man tritt hier durch die Mitte seiner einen Langseite in einen etwa 50 m langen und 17 m breiten Saal, der mit einem flachgewölbten Glasdach überspannt ist und ausserdem durch dicht nebeneinander gereihte Fenster im oberen Teile der Eingangswand und der beiden Schmalseiten ein reichliches hohes Seitenlicht empfängt. Hier ist vor der dem Eingang gegenüberliegenden Langwand die Westseite des grossen Altars in ihrem gesamten architektonischen Aufbau unter Verwendung der ins Museum gelangten Bauglieder genau in den ursprünglichen Abmessungen wieder aufgerichtet; wo die Originalstücke nicht ausreichten, ist zur Erzielung einer vollen Gesamtwirkung ihre Vervielfältigung in gestampftem Cement zu Hilfe genommen. Über drei Stufen erhebt sich der mächtige Unterbau, an dem über hohem Sockel, von einem weitausladenden Deckgesims beschattet, der grosse Fries angebracht ist, am nördlichen Teil dieser Seite in einer Vollständigkeit erhalten wie nirgends sonst am Bau. Darüber steht die trotz der auffallend kurzen Proportionen der Säulen leicht und luftig wirkende Säulenhalle, die das Ganze krönte und deren Rückwand die Umfassung des Opferplatzes auf der Plattform des Unterbaues bildete. Eine gewaltige Frei-

treppe führte an dieser Seite zur Höhe der Plattform empor; sie konnte nicht in ihrer ganzen Breite nachgebildet werden; denn hier war der Zugang zu schaffen zu einem Oberlichtsaal, der im Museum an Stelle des massiven Kerns des Altarunterbaues getreten ist. Doch sind die Ansätze der Treppe an beiden Wangen in solcher Breite wiederhergestellt, dass der volle Eindruck erzielt wird vom Einschneiden der Stufen in den Unterbau und von der Art, wie der Fries beiderseits an ihnen endigt und sie gewissermassen mit in die Darstellung hereinzieht. Zwischen diesen Treppenläufen trägt eine moderne Säulenstellung mit Durchblicken nach dem Innensaal ein Podest, über dem die Nachbildung der antiken Säulenstellung sich erhebt, die quer vor dem oberen Ende der Treppe die über den Treppenwangen vorspringenden Flügel der krönenden Hallen verband. Leider musste sie dicht vor die geschlossene Langwand des Saales gestellt werden, während am ursprünglichen Bau erst 1,50 m weiter rückwärts eine von vielen Thüren durchbrochene Wand als vordere Begrenzung des — im Museum nicht nachgebildeten — Opferplatzes sich erhob. Dem Mangel suchte man einigermassen abzuhelfen durch dunklere Färbung der Hinterwand, so dass sich die Säulen ähnlich von ihr loslösen wie sie sich von der weiter zurück im Schatten liegenden Hallenrückwand abhoben.



Grundriss des Pergamon-Museums

Biegt man links oder rechts um die Enden der Westseite des Altars um, so begleiten einen die Stufen des Unterbaues und oben die Halle so weit, als die Breite des überwölbten Saales reicht; dann tritt an Stelle der Säulenreihe über dem Deckgesims des mit seinem Sockel und seinem oberen Abschluss ununterbrochen weiterlaufenden Frieses eine etwas niedrigere glatte Wand, und die Unterstufen verschwinden im Fussboden, da der Umgang um die drei anderen Seiten des Altars von hier an eben um die Höhe dieser Stufen gehoben ist. Dieser Umgang öffnet sich mit seiner vollen Breite von etwa 9 m nach dem ersten Saal und setzt im oberen Teil seiner Aussenwand dessen Fensterreihe in gleicher Höhe und Anordnung fort, so dass die Trennung der Räume sich nur durch die zum erhöhten Fussboden emporführenden Stufen und durch die veränderte Deckenkonstruktion ausspricht: der Umgang hat ein flaches Glasdach. Hier ist der Fries mit seiner unmittelbaren Umrahmung dem Auge näher gerückt und das architektonische Gesamtbild aufgegeben; demgemäss sind die Abmessungen des Raumes nach Höhe und Breite etwas verringert.

Der grosse Fries des Altarunterbaues mit seiner viel bewunderten Darstellung des Kampfes der Götter und Giganten ist in der geschilderten Weise genau wie am ursprünglichen Bau wieder aufgestellt und damit der wichtigste Teil eines der grossartigsten Denkmäler des Altertums in seiner Gesamtwirkung wieder zur Anschauung gebracht. Neben den grossen Platten, die in der Hauptsache leidlich vollständig erhalten sind, haben Tausende von losen Bruchstücken untereinander wieder zusammengefügt und an die grösseren Reste angepasst werden müssen, eine Aufgabe, die von den Bildhauern Freres und Possenti in mehr als zwanzigjähriger Arbeit bewältigt worden ist. Auch so war eine ununterbrochene Abfolge nur streckenweise zu erreichen; grosse Lücken sind vielfach geblieben und es ist keine Hoffnung, dass sie sich je noch füllen werden: zahlreiche Kalköfen, die auf der Burg von Pergamon bis kurz vor Beginn der Ausgrabung in Thätigkeit waren, verraten nur zu deutlich die Art der gänzlichen Vernichtung, der das nicht mehr Auffindbare anheimgefallen ist. Dass trotz dieser Lückenhaftigkeit die Anordnung im wesentlichen mit voller Sicherheit wiederhergestellt werden konnte, verdankt man hauptsächlich den in grosser Zahl erhaltenen Gesimsblöcken, die sämtlich nach der Stelle, die sie am Bau einnehmen sollten, mit eingehauenen Zeichen numeriert sind und zum grossen Teil auch die Namen der Götter, über denen sie angebracht waren, eingehauen tragen — mit diesen Hilfsmitteln hat O. Puchstein die Grundzüge der Anordnung wieder zu erkennen vermocht, und seine Ergebnisse sind der Aufstellung im Museum zu Grunde gelegt worden. Dabei hat man auf jede Ergänzung der Figuren verzichtet; nur der Reliefgrund ist, wo er bei einzelnen Platten unvollständig erhalten war oder wo die ganzen Platten verloren sind, ergänzt worden, um eine ruhige zusammenhängende Fläche, von der das Erhaltene sich abhebt, zu gewinnen und die Zusammengehörigkeit und das architektonische Gefüge unmittelbar zum Ausdruck zu bringen.

Die Wirkung, die so erzielt wird, ist geradezu überraschend für jeden, der die Trümmer des Frieses notdürftig aneinandergereiht im pergamenischen Saal des Alten Museums am Boden liegen gesehen hat. Nicht nur, dass jetzt erst die Möglichkeit eines Überblickes über die ganze grossartige Komposition sich erschliesst, die einzelnen Gruppen in der Entfernung und unter dem Gesichtswinkel betrachtet werden können, auf den sie berechnet sind — der ganze Formcharakter erscheint verändert, man kann sagen klassischer geworden; das Kolossale, Gewaltsame, Übertriebene, was früher den Beschauer befremdete, ist verschwunden, und er sieht ein unendlich bewegtes und belebtes, von überquellender Kraft durchdrungenes,

Aus dem Lichthofe des Pergamon-Museums in Berlin

aber doch harmonisches und massvolles Ganzes. Kein Muskel, keine Gewandfalte ist stärker bewegt, als dem vom Künstler gewählten Motiv angepasst ist, und kein Motiv ist gewaltsamer, als dem Zusammenhang der Handlung entspricht — übermenschlich sind ja die Mächte, deren Ringen auf Leben und Tod den erhabenen Gegenstand der Darstellung bildet: das bringen diese Formen auch dem unmittelbar zum Bewusstsein, dem jede gelehrte Kenntnis der Sage abgeht. Dabei ist alles bis ins Einzelnste so ausdrucksvoll, so sehr aus dem Ganzen heraus empfunden, dass selbst wenige Reste genügen, um eine Figur oder eine Gruppe im Rahmen ihrer Umgebung lebendig wieder vor dem inneren Auge erstehen zu lassen. Daraus erklärt sich, dass wenigstens die zahlreichen kleineren Lücken den Gesamteindruck lange nicht in dem Masse stören, wie

Aus dem Pergamon-Museum: Fries an der Nordseite des Altars

man erwarten sollte. Wie eine neue Offenbarung wirken jetzt die lange bekannten Gestalten, und das Gewirr der über mehr als 100 m sich erstreckenden Komposition, in dem man sich früher auch mit eingehendem Studium kaum zurechtfinden konnte, erscheint wie ein klares durchsichtiges Gefüge, dessen Grundzüge sich jedem leicht einprägen werden.

Die Umfassungswände des Umgangs gegenüber dem Friese sind völlig glatt und in der Farbe und dem aufgemalten Fugenschnitt der äusseren Sandsteinverkleidung des Museums nachgebildet; sie mögen so einigermassen ähnlich sein den Stütz- und Umfassungsmauern, die mindestens an zwei Seiten den Altarplatz in Pergamon umgaben, und dem entsprechend sind sie benutzt als Hintergrund für Statuen und Reste von solchen, die ihrer Mehrzahl nach in der Umgebung des Altars gefunden sind. Dazwischen sind Reliefs und Inschriften an der Wand befestigt, und künstlerisch hervorragende Einzelglieder von Bauwerken sind in die Reihe der Statuen eingeschoben. Die zur Aufstellung an dieser Stelle ausgewählten Inschriften haben meist auch kunstgeschichtliche Bedeutung als Zeugen der massenhaften Verwendung von Bronzefiguren zum Schmuck der Heiligtümer der Burg, nachdem die Statuen selbst wegen ihres kostbaren, zur Wiederverwendung reizenden Materials längst eingeschmolzen sind: Inschriften von den Postamenten der zahlreichen Denkmäler, durch die Attalos I. das Gedächtnis seiner Ruhmesthaten verewigte oder seine Söldner ihren siegreichen Herrn ehrten, ferner von Statuen, die der kunstliebende König als Kriegsbeute aus Griechenland entführte und in seiner Burg wieder aufstellte; Inschriften von gleichartigen Denkmälern aus der Zeit seines Sohnes Eumenes II.; Inschriften von den Postamenten der Statuen berühmter Schriftsteller, die unter Eumenes II. in der pergamenischen Bibliothek aufgestellt wurden. Daneben haben auch Inschriften von lediglich historischem Interesse aus der pergamenischen Königszeit Platz gefunden und als einzige der römischen Zeit die Inschrift vom Postament einer Statue, die von den Pergamenern dem Quintilius Varus errichtet wurde, der später im Teutoburger Wald seinen Untergang fand. Nur diese und eine der Inschriften aus der Zeit Eumenes' II., des Erbauers des grossen Altars, waren bisher ausgestellt gewesen. Ebenso sind die Reliefs, darunter mythologische von besonderem inhaltlichen Interesse, wie zum Beispiel die Erbauung des trojanischen Pferdes, und die kleineren dekorativen Friese von teilweise vorzüglicher Ausführung, bis auf wenige bisher im Magazin verborgen gewesen. Dasselbe gilt von der Mehrzahl der meist sehr zerstörten, weit überlebensgrossen Statuen, die unter sich von sehr verschiedenem Werte, das Bild pergamenischer Kunstübung ganz wesentlich

vervollständigen. Während diese sich zum Teil ganz überraschend günstig in ihrer jetzigen Aufstellung zeigen, haben sich die Beleuchtungsverhältnisse, die ja ganz auf den Altarfries berechnet sind, für einige der bekanntesten, schon seit langem im Alten Museum ausgestellten Einzelfunde weniger vorteilhaft erwiesen; die beiden attische Vorbilder wiedergebenden Statuen der Athena und einer unbekannten Göttin aus der Bibliothek und der berühmte weibliche Kopf hatten dort geeigneteres Licht, das in gleicher Weise ihnen im Neubau nicht geschaffen werden konnte.

Ganz neu für alle nicht fachmännischen Besucher wird der Telephosfries sein, der ursprünglich an der Rückseite der Hallenrückwand auf dem Altarunterbau angebracht, in derselben Höhe wie dort über dem Fussboden des Opferplatzes jetzt der Westseite des Altarbaues gegenüber im ersten Hauptsaal zu beiden Seiten der Eingangsthüren aufgestellt ist. Von der ziemlich genau zu berechnenden Zahl der Platten ist nur ungefähr ein Drittel erhalten, und auch dieses so zerrissen, dass nur ganz selten zwei oder mehr Platten aneinander passen. So hat hier auch eine Wiedergabe des ursprünglichen Zusammenhangs nicht versucht werden können; die Anordnung der Reste ist über einen gewissen Grad von Wahrscheinlichkeit nicht hinauszubringen und die Ergänzung der einzelnen Platten beschränkt sich darauf, den Reliefgrund so weit wieder herzustellen, dass die sicher zur gleichen Platte gehörigen Bruchstücke in ihr richtiges Verhältniss gebracht und aufgestellt werden konnten. Der schlechte Erhaltungszustand und die stellenweise ganz unfertige Ausführung der Arbeit lassen die hohe kunstgeschichtliche Bedeutung dieses Frieses nicht unmittelbar zum Bewusstsein kommen. Dargestellt war die Sage von Telephos, dem mythischen Gründer von Pergamon, in einer von allem bisherigen, auch im grossen Gigantomachiefries noch festgehaltenen griechischen Reliefstil abweichenden Gestalt; unter reichlichen Luftraum, in den Pfeiler, Bäume und andere landschaftliche Zuthaten hineinragen, spielt sich die Handlung ab, stellenweise mit deutlich unterschiedenem Vorder- und Hintergrund, in verschiedener Höhe, eingeteilt in äusserlich kaum getrennte Scenen, in denen dieselben Personen sich wiederholen, wie auf den römischen Sarkophagen und den grossen Reliefbändern der römischen Monumentalsäulen. Gleichwohl ist nach den äusseren Umständen wie nach dem Stil der Figuren kein Zweifel daran möglich, dass dieser Fries der Gigantomachie gleichzeitig ist, der er an künstlerischem Werte nicht nachgestanden hat.

In dem Ausschnitt aus der grossen Treppe des Altarbaues ist vor einer von Brütt modellierten Marmorbüste Humann's, dessen Finderglück und nie versagender Energie all diese Schätze verdankt werden, in den Fussboden ein bisher nur in den auseinandergesägten Stücken unzugänglich aufbewahrtes vorzügliches Mosaik aus einem Zimmer des pergamenischen Königspalastes eingelassen, ein Werk des Hephaestion, der seinen Namen auf einer scheinbar mit Wachs aufgeklebten Karte ebenfalls in feinem Mosaik auf dem Innenfeld des Bodens verewigt hat. Das grösste Interesse erregt hier ein mit wundervoller Freiheit und Erfindungsgabe komponierter Rankenfries auf schwarzem Grunde mit allerlei Blumen, Früchten und kleinen Flügelwesen, den man nach Zeichnung und Farbengebung getrost als die höchste uns bekannte Leistung rein dekorativer Kunst aus dem zweiten Jahrhundert vor Christi Geburt bezeichnen darf.

Die grösste Überraschung aber bietet wohl für jeden, der einen für architektonische Formen empfänglichen Sinn besitzt, der Lichthof im Innern des Altarkerns, zu dem man auf Treppen hinter dem Mosaik hinabsteigt. Fast alles, was hier aufgestellt ist, ist neu, und ebenso neu ist die Art, wie es aufgestellt ist: es ist hier zum erstenmal in grösserem Umfange der Versuch gemacht, die Reste antiker Bauten nicht als einzelne Architekturglieder ihrer Ornamente wegen, sondern im ursprünglichen Zusammenhang in ihrer gesamten architektonischen Wirkung vorzuführen. Es ist freilich nur ein eng umgrenzter Ausschnitt aus der Entwickelung der griechischen Baukunst, den das vorhandene Material so zu veranschaulichen gestattet, vom vierten zum zweiten Jahrhundert vor Christo und dazu einige Bauten traianischer und noch späterer Zeit — die älteren Stufen fehlen in den hellenistischen Städten, denen die Grabungen der Berliner Museen galten — aber es sind doch zum Teil recht eigentümliche Werke, die hier in Ausschnitten wieder aufgeführt sind, und darunter eines von ganz besonderem allgemein kunstgeschichtlichen Werte. Die beiden Langseiten des grossen rechteckigen Saales sind den Resten aus Pergamon, die Schmalseiten denen aus Priene und Magnesia eingeräumt.

Dem Eingang gegenüber steht vor der Mitte der Langwand die kolossale Nachbildung der Athena Parthenos des Phidias, die einst in einem Saale der pergamenischen Bibliothek aufgestellt, jetzt hier das Ganze beherrscht. Daneben erheben sich über ihren Stufen zwei Säulen mit zugehörigem Gebälk vom Tempel der Athena in Pergamon, ein schlichter Bau aus bescheidenem, einst mit Marmorstuck überzogenem Material, ein Überrest der Zeit vor der Attalidenherrschaft. Die Bauthätigkeit der Könige wird vertreten ausser durch kleinere Aufbauten durch das überaus reich und zierlich durchgebildete Gebälk vom Opferherd, der auf der Plattform des grossen Altarbaues stand, und durch einen drei Joche umfassenden Ausschnitt aus der zweigeschossigen Marmorhalle, mit der Eumenes II. den heiligen Bezirk des alten Athenatempels an zwei Seiten umgab; Einzelheiten aus dem Innern des Baues sind daneben aufgestellt; von dem eigentümlichsten Schmuck, den in flachem Relief mit wirr übereinander gehäuften Trophäen verzierten Balustraden, sind die besterhaltenen Exemplare wieder in die Zwischenräume der Säulen des Obergeschosses eingefügt und gelangen hier in der Höhe zu einer ungeahnten malerischen, fast farbigen Wirkung. Nächst der Königszeit ist die spätere römische Kaiserzeit von Traian bis Caracalla unter den pergamenischen Bauten am besten vertreten; die Ecken vom korinthischen Traianstempel und von dem dem Caracalla geweihten Umbau eines älteren ionischen Tempels auf der Theater-

terrasse mit ihren von reichem Rankenwerke gebildeten Akroterien, aus denen Niken herausschweben, füllen als Gegenstücke zwei Ecken des Lichthofs, charakteristische Beispiele des schwülstigen asiatischen Geschmacks, wie er im Osten des Römerreichs die Architektur beherrschte und von da aus immer mehr nach dem Westen vordrang.

In vornehmer Schlichtheit erhebt sich vor der einen Schmalseite inmitten kleiner Bauten aus Priene eine Säule vom Tempel der Athena Polias — leider mit Rücksicht auf die Höhe des verfügbaren Raumes verkürzt, — bekrönt von einer Nachbildung des Gebälks, dessen Originalstücke daneben zu ebener Erde aufgebaut sind. Ein Werk des schon am Mausoleum zu Halikarnass hervorragend beteiligten Architekten und Bildhauers Pythios, wahrte der Tempel bei feinster Ausführung aller Einzelheiten noch den strengen schweren Charakter der älteren ionischen Bauweise; ohne Zwischentreten eines Frieses ruht der mächtige Zahnschnitt unmittelbar über dem von einem kräftigen Eierstab abgeschlossenen Architrav, die Polster des Kapitells zeigen nur eine fast unmerkliche Einziehung. Aber trotz solcher uns altertümlich anmutenden Eigenheiten fand der Bau bei seinen Zeitgenossen so hohen Beifall, das Alexander der Grosse es für seiner würdig erachtete, den Tempel durch eine Inschrift auf einer der Anten als von ihm der Göttin geweiht zu bezeichnen.

Die uns geläufigere jüngere Form des ionischen Baustils zeigen an der gegenüberliegenden Schmalwand die Bauglieder vom Tempel der Artemis Leukophryene zu Magnesia, in deren Mitte in gleicher Weise die Säule mit der Nachbildung des Gebälks emporragt. Reicher gegliedert, mannigfaltiger in den Formen, dekorativer in der Ausführung steht dieser Bau des Hermogenes da, dessen vom Baumeister selbst verfasste Beschreibung für Vitruv und durch ihn für die ganze neuere Zeit die Quelle der Lehre von den kanonischen Formen der ionischen Architektur geworden ist und bis auf den heutigen Tag noch ihre Wirkung auf die Baupraxis ausübt. Hermogenes hat den figürlichen Fries aufgenommen, aber bescheiden in den Abmessungen, als niedriges Schmuckband fast verschwindend im tiefen Schlagschatten des weit darüber auskragenden kolossalen Zahnschnittes. Der auch hier fühlbare Mangel, dass die Säule fast um die Hälfte ihrer Höhe verkürzt werden musste, wird einigermassen dadurch ausgeglichen, dass ganz in der Nähe eine Ecke vom Tempelchen des Zeus Sosipolis auf dem Markte von Magnesia, in dem die Formen und Verhältnisse des Artemisions verkleinert nachgebildet waren, in der ursprünglichen Höhe hat wieder aufgerichtet werden können, wie ein Modell für die Zusammenfügung der Riesenglieder des gewaltigen Haupttempels.

Reiches Material für dessen eingehendere Kenntnis enthält die Studiensammlung, die in einem an drei Seiten den Lichthof umgebenden Sockelgeschoss noch in der Einrichtung begriffen ist und an Architektur, Skulptur und Inschriften aus Pergamon, Magnesia und Priene übersichtlich geordnet alles umfassen soll, was von wichtigeren Stücken in den Haupträumen nicht hat aufgenommen werden können. Für das Magazin im Keller bleiben vor allem die zahllosen kleinen Bruchstücke, deren Anfügung an die grossen Zusammenhänge noch nicht gelungen ist und für die überwiegende Mehrzahl auch nie wird zu ermöglichen sein.

Es ist ein nach Anlage und Einrichtung ganz eigenartiges Museum, das hier im abgeschiedenen Winkel hinter den übrigen am Lustgarten gelegenen Museumsbauten entstanden ist. Ob der Versuch als gelungen bezeichnet werden darf, ob er für Förderung des allgemeinen Verständnisses antiker Kunst und für das um ihre Einzelheiten bemühte Studium sich so fruchtbringend erweisen wird, wie man hofft, ob er anderwärts Nachfolge finden wird — diese Fragen zu beantworten bleibt der Zukunft vorbehalten.

Aus dem Pergamon-Museum: Altertümer aus Magnesia in der Studiensammlung

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstrasse 13.
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig.

J. F. RAFFAËLLI, PARIS, DIE STRASSE VON ARGENTEUIL

VERLAG VON E. A. SEEMANN
LEIPZIG 1902

Nach einer farbigen Radierung von J. F. Raffaëlli in Paris

CHARAKTER UND SCHÖNHEIT

BETRACHTUNGEN ÜBER KUNST UND KÜNSTLER

Von J. F. Raffaëlli in Paris

Die nachfolgenden Seiten sind die Bruchstücke einer Studie, die Jean-François Raffaëlli im Jahre 1884 niederschrieb. Das ganze zu veröffentlichen, verboten die räumlichen Grenzen. Aber bei dem Interesse, das man gegenwärtig solchen künstlerischen Bekenntnissen entgegenbringt, werden die temperamentvollen Aeusserungen auch in dieser etwas abgerissenen Form fesseln; hie und da wird man sich besonders erinnern müssen, dass die Abhandlung schon vor bald 20 Jahren verfasst wurde und im Original französisch ist.
Die Redaktion.

MAN pflegt im gewöhnlichen Leben häufig Charakter und Karikatur durcheinander zu werfen, aber Charakter kommt von dem griechischen Worte charasso, ich grabe, präge, drücke ein; Karikatur von dem italienischen caricare, belasten, übertreiben. Der moralische oder physische Charakter bedeutet alles, was ein Individuum von dem anderen unterscheidet.

Es giebt National-Charaktere; aber diese verwischen sich heute mehr und mehr. Dahingegen zeigen die individuellen Charaktere im Gegenteil das Bestreben, sich in dem Masse zu vervielfältigen, als wir an persönlicher Freiheit gewinnen. Im Mittelalter wollte man die wesenlose Gottheit nachahmen. Zur Zeit unserer grossen Könige von Gottes Gnaden sah man in diesen den höchsten Ausdruck der Menschlichkeit. Ihre Noblesse, ihre Würde, das Repräsentative an ihnen war das Ideal des Charakters, eines dekorativen Charakters. Dagegen heute strebt jeder in seinem kleinen Bezirke, so wie es der Individualist Humboldt gethan hat, Noten zu sammeln, zu arbeiten, zu suchen, um sein eigenes Ich zur höchsten Entwickelung, zur höchsten Schönheit zu bringen.

Von diesem wechselvollen Ideal haben die Künste gelebt: die Gotik wollte Gott erreichen. Unsere französische Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts erstrebte die Majestät und erhabene Erziehung eines Ludwig XIV. oder die weibischen Laster seines Nachfolgers. Die Revolution und das erste Kaiserreich haben gleich Emporkömmlingen das grosse römische Zeitalter nachgeäfft. Dann kommt die Kunst eines Gros, der Chauvinismus eines Charlet und Raffet, eines Béranger, im Stil des »petit caporal.« Das ist zwar noch eine Kunst der Anbeterei, aber doch schon in einer gewissen Ab-

schwächung; sie befasst sich schon mit dem Volk, das hier nur als Grenadier verkleidet auftritt.

Der romantische Coup unter der Bürger-Monarchie bedeutet endlich die moralische Erschütterung von 89; diese starke Epoche hatte das Freiheitslied gesungen, nun ist die Kette der Tradition gebrochen, aber die Romantiker waren eben nichts, als Kettenbrecher, etwas Neues geschaffen haben sie nicht. 1830 ist der Sohn von 1789, aber weiter nichts. — Heute, wo wir in der Kunst nicht mehr ausschliesslich die Könige bewundern, ist zwar die Kunst nahezu frei geworden, aber es fehlt ihr noch an Kritik und unsern Künstlern an philosophischer Erziehung. Wir sehen sie alle Tage scharenweis, verloren, ohne Ideen, mitten in unserer modernen Revolution, sich an den zerbrochenen Zweigen einer fruchtlosen Tradition anklammern.

Der letzte dieser Streiter für Gott, König und die Griechen war Ingres, aber das war die Agonie. — Naiv und gewaltthätig, ein grosser Künstler in seinen bewunderungswürdigen Karikaturen des Herzogs von Orléans und von Bertin; ein ehrgeiziger Künstler in seiner Madame Moitessier (der Kopf eine Cybele, das Kleid ein Lyoner Seidenmagazin); ein Schüler David's und ein Römer in dem Porträt von Bartholini; abgeschmackt in der Erfindung, in den Proportionen und in der Mache bei dem Bildnis von Cherubini; ein wackerer Grieche in seiner Apotheose Homer's; ein Davidschüler in seinem heiligen Symphorian; ein griechischer Bildhauer in seiner Quelle; ein Akademiker in seinem Gelübde Ludwig's XIII.; ein unerträglicher Mensch in seiner Angelika mit dem Kropf — Das ist Ingres! Wie ein echter Provinziale hatte er sich vollgestopft mit Überlieferungen und an seiner ganzen Kunst ist nicht ein Stück, das wirklich französisch ist. Man denkt an ihn als an einen Menschen, der leidenschaftlich seine Kunst liebte und Porträts mit bleiernen Gesichtern malte.

Skizze von J. F. Raffaëlli

Endlich, als unter Louis-Philipp die Bourgeoisie die ganze Macht in die Hand bekam, musste eine neue Kunstart beinahe erst erfunden werden: die Intelligenz, wütend, sich noch in zweiter Reihe zu sehen und im Gefühle der aufgeblasenen Dummheit, des Mangels an Erziehung und der physischen und moralischen Hässlichkeit der neuen Herren, griff zur Karikatur. Aber heute hat sich das Blatt gewendet. Die Bourgeoisie hat sich Söhne erzogen, die wir schön finden; sie sind es, unter denen wir zu Hunderten die Gelehrten, die Industriellen, die klugen Kaufleute finden; die Karikatur, die Charge muss dem Studium der Charaktere den Platz räumen, wenigstens gegenüber der Klasse, welche die zahlreichste unter unserer gebildeten Gesellschaft ist.

* * *

Courbet, der sich mit seinem Realismus brüstete, war ein Klassiker, ein geringer Fortschrittler in seiner Kunst, ausgenommen als Landschafter (da marschierte er mit der schönen Truppe von Paysagisten der jüngsten Epoche), und er behauptet heute im Louvre grade den Platz, den er dort einnehmen musste als Erbe der besten Traditionen in seiner Kunst des dicken verliebten Kerls aus der Franche-Comté. Als Maler vernünftiger Ideen war er immer unzulänglich, mit Ausnahme seiner »Steinklopfer« und seinem »Après-diner zu Ornans«, zwei vollendeten Meisterwerken; ich spreche, wie gesagt, nicht von seinen Landschaften. — In seinem »Begräbnis zu Ornans« zeigt er die bewunderungswürdigsten künstlerischen Absichten; die weinenden Frauen, der Hund, ebenso schön und schöner wie ein Hund von Desportes, der Priester mit den wunderbar unter dem schweren und steifen Messgewand bewegten Armen, und andere Gruppen sind vollendet schön. Leider konnte er in der Gruppe der Sänger nicht die beabsichtigte komische Wirkung erzielen; die Träger sind zu vornehm; allerdings nehmen Männer, wenn sie zusammen einen schweren Gegenstand tragen, immer eine allgemein schöne Haltung an. Das Terrain stellt keinen Friedhof, sondern wohl irgend ein schönes Plateau von Hochburgund vor; der Hintergrund hat keine Perspektive; die Gestalten stehen in Atelierlicht und zeigen falsche Proportionen, mit denen er übrigens eine schöne einheitliche Gesamtwirkung erzielt. Am Boden sieht man in der Nähe der Gruft Schienbeine, Totenköpfe und andere Stücke eines etwas zweifelhaften sym-

Die Invalidenesplanade

Nach einer farbigen Radierung von J. F. Raffaëlli in Paris

bolischen Melodramas. — Davon abgesehen ist dieses Meisterwerk ein prächtiges Gemälde, eine Mischung von naiver Bewunderung, Beobachtung, Wahrheit und Ironie. — Das Bild bleibt das grossartige Denkmal einer starken Kraftanstrengung.

Vor seiner »Frau mit dem Papagei«, weiss ich nicht, was diese Frau soll, noch was sie sagen will; sie ist eine allzu klassische Erinnerung, sie ist nicht mehr als ein bewundernswerter Akt. — Seine »Badende« ist famos; das ist die ganze Bourgeoisie von damals, von der Kehrseite gesehen.

Sein »Atelier« ist eine Zusammenstellung von Glanzstücken, die keine Bezeichnung tragen, weil sie dadurch noch mehr bezeichnet sein wollen, und von Ungleichheiten, welche unsere Malerei, der Einheit ein Haupterfordernis ist, nicht vertragen kann. Seine »Ringer« stehen nicht in dem rechten Milieu und verursachen auch nicht jene Freude, die man empfindet, wenn man Menschen oder Tiere schwer miteinander ringen sieht; dazu kommt die Ironie diesen Kerlen gegenüber, die sich aus Beruf, auf Tagelohn, zu diesem Metier hergeben; dann das unangenehme Gefühl, welches wir über die Immoralität des Nackten in freier Luft empfinden, ausserdem die Beleidigung der Augen durch diesen roten Tricot, ein verwünschtes Rot, das geradezu ordinär wirkt.

Skizze von J. F. Raffaëlli

Man kann auch den Umfang seiner Bilder verurteilen, der mehr aufsehenerregend wie überlegt ist; wir müssen uns an unsere einsichtigen Bürger wenden, Leute, die nicht sehr reich sind und nur über beschränkte Räumlichkeiten verfügen; wir brauchen weder Schlösser auszuschmücken noch grosse Herren zu umschmeicheln; das Museum kommt erst später in Betracht. — Courbet stellt nur Gemälde für das Museum her, auch eine Wiedererinnerung an die Dekorationskünstler. — Und Rousseau, Corot, Millet, haben sie jemals grosse Gemälde geschaffen? Und scheinen sie uns deshalb weniger gross? Der Angelus misst fünfzig Centimeter und der Hafen von Rochelle sechzig. Rousseau hat häufig Landschaften gemalt, die nicht mehr als handgross und doch wahre Wunderwerke sind; von den Massen der Gemälde eines Meissonnier, dessen »Kugelspieler« neunmal vier Centimeter gross sind, ganz zu geschweigen.

Aber ich will nicht eine ausgedehnte Kritik über das Werk Courbet's geben. Es genügt mir zu sagen: er verfügte nicht über ein hinreichend sicheres Können, über einen vielseitigen Geist und eine zielbewusste Kühnheit, die stark genug für seine anspruchsvolle Kunst gewesen wäre, auch hatten in seinem Leben Brutalität und Nachlässigkeit eine allzu grosse Herrschaft über ihn; seine Malerei war zu klassisch. Mehr noch, er war als Philosoph nicht scharfsinnig genug, die erste unerlässliche Eigenschaft, um eine revolutionäre Gesellschaft wie die unsrige zu malen.

Und das war der sogenannte Realismus! — ein Wort, gross und falsch wie ein Theaterfelsen; — »der Kerl, der es aufbrachte, hatte wenig Verständnis für den Feingehalt der Worte, er pflegte sie gern mit Scheffeln zu messen« — sagt uns Théophile Sylvestre. — Wir müssen eine hohe Bewunderung für die Leistungen des Realismus haben, aber heimlich können wir lachen über seine scharlachrote Fahne, eine Art von Vogelscheuche. Der Realismus, beim Wort genommen, würde nichts anderes als eine Verneinung der Kunst selbst sein.

Was ist denn Wirklichkeit? — Die Wirklichkeit ist die körperliche Existenz der Welt, wie sie sich unabhängig zeigt von den Sinneseindrücken, welche sie verursacht und die sie wiederum erkennen lassen. — Es ist das abstrakte Sein. Die Wirklichkeit malen würde also nichts anderes sein als die Thätigkeit der photographischen Linse. Aber die Kunst lebt vom Objektiven und vom Subjektiven, von der Vernunft und der Persönlichkeit. Bis zu einem gewissen Grade würde sie ohne den Boden der Wirklichkeit körperlos sein, wie die Musik es zu sein scheint; aber vom Objekt erhebt sie sich zu Launen der Phantasie, Stellungen, die sich mehr oder weniger von der Wahrheit entfernen. Ohne das Subjektive, ein Fall, der eintritt, wenn der Künstler sinnlos die Natur anschauen und wiedergäbe, was er nicht kann, würde die Natur ihm in ihrer Wirklichkeit hässlich erscheinen und ihn zu nichts anregen, denn ohne Gedanken giebt es keine höheren Ziele, keine Phantasie und kein Ideal, weil Ideal und das Schöne identisch sind. Die Natur darf also, wenn sie in einem Kunstwerk verkörpert werden soll, ohne das Objektive und Subjektive nicht beobachtet werden. Abgesehen von aller Metaphysik, hassen wir das Realistische im Gegensatz zum Idealistischen, dass heisst ohne Ideal — so wie es Plato gemeint hat.

* * *

Delacroix hat das in seiner Studie »Das Ideal und der Realismus« so auseinandergesetzt: »Die Frage des Realismus bedeutet nichts anderes als: man braucht eine scheinbare Wirklichkeit. Der buchstäbliche Realismus ist eine Thorheit. Holbein scheint in seinen Porträts die Wirklichkeit selbst zu sein und er ist doch vergeistigt. Die Hand des Mannes mit dem Barett

von Raphael ist ein ähnliches Beispiel. Es ist das Empfinden des Malers, welches ihnen dieses Gepräge giebt. Man wird den Beweis hierfür in einem Vergleich dieser naiven und doch idealen Werke mit den meisten Figuren von David finden, der nachahmt, so viel er kann, doch wenn er auch alles dabei verschönert, nur selten zum Ideal gelangt. Es ist unmöglich die Nachahmung weiter zu treiben, wie zum Beispiel in dem Gemälde der Horatier. Das Bein, der Fuss des Horatius sind von sklavischer Nachahmung: die Absicht zu verschönern äussert sich dennoch in der Wahl der Formen, und diese Arme, ihr darangeht, Marinen zu malen, nennt man euch »Herr Admiral« wie einst Gudin; der Soldatenmaler wird als ein Stück Generalstäbler betrachtet, so etwa wie Meissonnier im Jahre 70, und malt ihr die Ausgestossenen der Gesellschaft, so seid ihr es auch. Ist aber das Schildern von Göttern, Gesandten und Königen eure gewöhnliche Beschäftigung, so ladet euch das Staatsoberhaupt zur Jagd ein. — Das ist die landläufige Ästhetik, die Ästhetik der Salons. — Courbet hatte, wie wir alle, viel darunter zu leiden.

Seht ihr, wie bequem das ist? Zola ist als lasterhaft bis auf die Knochen, als gemeines Subjekt, und

J. F. Raffaëlli. An der Madeleine (farbige Originalradierung)

dieses Bein machen durchaus keinen Eindruck auf die Einbildungskraft.«

Courbet sagte übrigens, als er seine bewunderten Steinklopfer schuf: »Bis zu den Steinen soll alles Gedanken wecken«, er war also ein toller Ideenmensch — und alles, was ich schreibe, macht ihm daraus keinen Vorwurf. Allein in Frankreich beurteilt man leider die Person des Künstlers nach dem Vorwurfe, welchen er gewöhnlich behandelt, und dies hat nicht wenig dazu beigetragen, ein Missverstehen seines Talentes zu verursachen: Malt ihr Frauen, so geltet ihr für parfümierte Idealisten und galante Männer; malt ihr Rassepferde, so habt ihr vornehme Passionen und alle Kreise stehen euch offen. Wenn ihr Arbeiter malt, seid ihr Anhänger der Kommune, seid anarchistisch-sozialistisch-realistisch-revolutionär; aber wenn so recht teuflisch als Schleusenräumer hingestellt worden, alles dies, weil er die Laster ausmalte und Menschen der niedrigsten Berufsarten. —

Ich habe eben den Namen Emile Zola genannt; damit komme ich zum Naturalismus.

* * *

Naturalismus ist das jüngste Schlagwort auf dem Gebiete der Malerei. Es erfreut sich einer grossen Beliebtheit. Allein, sehen wir etwas näher zu, wie dieser Ausdruck Naturalismus von uns Malern aufgenommen wurde. Wenn der Realismus albern ist und alle Kunst aufhebt, so liebe ich den Naturalismus zunächst nicht wegen seiner Farbentheorie: Die ist für uns zu rein wissenschaftlich.

Freilich, die Litteratur kann sich im Gebiete der Wissenschaft ergehen, und wir raten ihr durchaus nicht davon ab, wir erkennen selbst vollkommen ihre Macht an, wenn sie sich über seelische Zustände, geistige Vorgänge und Leidenschaften verbreitet, daraus folgt jedoch nicht, dass auch die Malerei dieses kann und ihr darin folgen muss.

Kurzum, mit diesem Naturalismus war man sehr voreilig, die meisten fanden so etwas sehr einfach; so hatten wir von heute auf morgen vier- oder fünftausend Naturalisten.

Worum handelte es sich nun unter diesen Malern? Wie! — Sagt das Wort es nicht ganz deutlich? — Selbstverständlich um die Natur! Man malte junge Damen in Treibhäusern, auf dem Rasen, unter Felsen, auf dem Trottoir . . . ganz nach Belieben. — Man malte Bauern, von vorne, von hinten, ebenso Bäuerinnen; — man konnte Herren im Gehrock und Cylinder sehen, — welche Dreistigkeit — kurz man kopierte unerschütterlich die Natur, alles, was man gerade vor sich sah, ohne Auswahl!

Gut, allein an welchem Punkte stehen wir heute? Man merkt sehr wohl, dass das Publikum schlaff, überdrüssig und gleichgültig geworden ist, allein warum?

Die sechstausend Naturalisten sagen sich wohl selbst: Es scheint doch auf diese Art nicht weiter zu gehen? — Aber weshalb eigentlich? — Ist der Naturalismus nicht die neueste Mode? — Mache ich nicht in Naturalismus? — Die Bilder, um mich herum, ist das kein Naturalismus? — Aber natürlich, und was für einer! Im gröbsten Sinne des Wortes.

* * *

Die Kunst hat einen Ausdruck, der niemals wechselt, so lange Kunst Kunst sein wird, dieser Ausdruck ist: das Schöne.

Ohne das Schöne ist keine Kunst denkbar, denn ohne das Schöne würde unsere Thätigkeit keinen Wert haben. Der Naturalismus wäre ohne das Schöne eine Thorheit. Die Schriftsteller wissen das sehr wohl; die stärksten dieser in der Litteratur bewunderten Strömung, der so einflussreiche und gewandte Zola, Huysman, der geschätzte und grosse Litterat, Céard mit seiner kritischen Stärke und gewählten Psychologie, der bewunderungswürdige Maupassant, Hennique, sie alle beweisen dies durch ihre Werke, jedoch auf Grund ihrer gänzlich verschiedenen Anlagen. Aber die Maler, welche über keine Gymnastik des Denkens verfügen, wissen das nicht, und deshalb ist das, was sie schaffen, in den meisten Fällen ohne Wert, weil es jeder Philosophie ermangelt; daher erschlaffen sie, daher jammern und beklagen sich sechstausend Naturalisten wie Dienstmänner, denen man eine falsche Adresse angegeben hat.

Indessen wenn der Ausdruck »Schön« auch unwandelbar ist, so kann die bewusste Idee dieses Schönen, kurz das Ideal, mannigfache Gestaltung annehmen und gänzlich anders werden mit den Sitten, die sich ändern.

Nun, meine sechstausend Naturalisten thuen sich zusammen, wie die Mitglieder einer Liedertafel, und singen: Die schöne Natur! — Die Natur allein ist schön! Dabei ist das Schöne — ich habe hinreichend versucht es auseinander zu setzen — gleichermassen objektiv, da wir doch ohne Objekt keine Vorstellung davon haben können, wie subjektiv, da ohne unsern Verstand, der über die Schönheiten reflektiert und ihre Ursachen, ihre Wohlthaten, ihre Ausdrucksweise und die allgemeine Wirkung, welche sie auf uns ausüben, begreift, alles das, was sichtbar uns vor Augen steht, toter Buchstabe sein würde! Das was man liebt, wofür man sich begeistert, ist die Idee und immer wieder die Idee. — Man geht in den Tod für eine Idee, — hat man jemals einen Menschen für die Natur sich den Tod geben sehen? — Man schwärmt umsomehr von Schönheit, als man ein Anhänger der Ideenlehre ist, das steht vollkommen fest.

Angesichts des Meeres, immerhin ein Gemeinplatz des Schönen, sagte mein Dienstmädchen, als sie es zum erstenmal sah: Wieviel Wasser! — Nicht übel; aber wir sagen: Wie schön ist dies! Und wir häufen Bücher, Gemälde, Gedichte aller Art über dieses ewige Thema auf. — Von Notre-Dame sagte die gleiche Gewährsmännin: »Weiss Gott, das ist schöner wie bei uns zu Hause.« — Auch nicht übel, aber wir sagen: Das ist bewunderungswürdig! — Schliesslich, um mich deutlich auszudrücken, wir hegen um so mehr Bewunderung für alles, je grösser unser

Verständnis und unser Urteil ist. An einem Kopfe vom Parthenon, der an der Erde liegt, kratzt der Hund mit seiner Pfote; — das Kind bemächtigt sich seiner mit Vorliebe und spielt damit; — der Mann hebt ihn vorsorglich auf und bringt ihn in ein Museum: er besitzt ein vertieftes Empfinden für die bewunderungswürdige Schönheit, die sich in diesem bearbeiteten Marmor verkörpert.

Ich besitze ein kostbares Fragment dieser Art; es ist das Stück eines Frieses, ein Profilkopf in weissem, vielleicht parischem Marmor, der einen kahlköpfigen Mann darstellt; — ich finde ihn vollendet schön; aber dasselbe Mädchen riet mir nach kurzer Zeit im Vertrauen, ein solches Zerrbild dem Gesichtskreise meiner schwangeren Frau zu entziehen!

Nein: Das Schöne ist nicht in der Natur. — Naturalismus, Natur sagt nicht alles, nicht einmal die Hälfte, und bedeutet für die Kunst nur soviel, wie das Objektive dem Subjektiven.

Was fängt man mit abgelegten Damenhandschuhen an? Man wirft sie weg. — Allein, wenn sie von der Angebeteten unseres Herzens sind, heben wir sie sorgfältig auf. — Wie? — Macht das sie schön? — Nein! Aber sie erzählen uns soviel von der Schönheit der Geliebten, dass diese zerknüllten Andenken uns die reizendsten Poesien einflüstern können — dies ist die Idee, die Idee von Ihr, welche sie uns lieb und wert machen. Berge, die dem Landmann hoch und beschwerlich scheinen, sind für uns majestätisch und angenehm. Hierin liegt alles. — Das Schöne beruht in der bewussten Liebe oder in dem Charakter, denn in ihm wird das Bewusstsein sicher das Merkmal eines eigentümlichen Vergnügens entdecken, welches es alsbald für würdig seiner Liebe erachtet.

Skizze von J. F. Raffaëlli in Paris

* * *

Was soll aber inmitten unseres sozialen Staates aus den dekorativen Künsten werden? Man fühlt, dass die Form dieser Kunst im Niedergang begriffen ist, obgleich die bedeutendsten unserer Künstler sich auf diesen Zweig geworfen haben; man ermutigt lebhaft die Talente, welche sich der dekorativen Kunst weihen wollen, man öffnet ihnen ein Museum, zehn Museen, Schulen, das Publikum klatscht, der Wetteifer entbrennt. — Thorheit! nichts als Thorheit ist das alles! Schon das ist übrigens bemerkenswert, dass, wenn die Regierung heute einen Kunstzweig ermutigt, das sicher ein absterbender Zweig ist, den die Nation, das Volk, nicht mehr will, für den man sich nicht mehr interessiert, und so wird der Staat der gebildete Bewunderer der Vergangenheit, der grosse Konservative, zum Agitator. Nein, wir haben um uns herum keine Idealmenschen mehr als Modelle für diese Künste; wir haben keine grossartigen Schauspiele vor unseren Augen; wo sollen wir also die Vorbilder hernehmen? Nicht die dekorativen Künste sterben, sondern ihre Modelle. Glaubt man denn, dass eine Kunst sich aus sich selbst heraus erhält, nur durch die Macht der Gewohnheit?

Welchen geistigen Lohn soll denn auch ein Künstler finden, der Theater oder Verwaltungsgebäude ausschmückt? Alle Theater brennen ab; fragt nur die Statistik, sie wird euch sagen in wieviel Jahren. Und die Verwaltungsgebäude? Was sind sie denn für uns? Stätten einer unangenehmen Notwendigkeit, wo wir rasch hingehen, eilig, brummig (ich spreche allerdings nicht von der Civiltrauung), hässliche Gebäude, alle über einen Leisten geschlagen, die einzelnen Bureaux so eine Art Mausefalle, wo es nach Karbol riecht, wie in der Morgue oder im Leihhause. Die Angestellten, die man da findet, scheinen nur die Rolle zu haben, niemals die Auskunft geben zu können, die man haben will, und die Passanten haben unglückliche Gesichter — ein nettes Publikum! — Und da will man, dass eine grosse, stolze Künstlerseele die Frucht von zwei, drei, vier, fünf Jahren ehrgeiziger Arbeit auf den Mauern solch einer Mairie verewigt?

* * *

Nun müssen wir uns aber fragen, wo steckt denn das Schöne in dieser Gesellschaft? — In seinem Luxus? — Er ist zu berechnet, während doch die

charakteristische Schönheit des Luxus die Verschwendung ist. Wir aber haben nach und nach uns ans Sparen gewöhnt, denn das Geld ist heute die grosse Schöpferkraft geworden, die wir zusammenhalten müssen, selbst wenn wir zu einem grossen Reichtum gelangt sind, und dieses scharfe Meistern des Geldes hemmt jeden Trieb zum Luxus und zur Verschwendung.

Aber vielleicht ist das Schöne in der Armee? — Einzigartige Armee! Die Menschen kommen sich vor, wie in der Galeere und sehnen sich den ganzen Tag nach ihrer Frau, ihrem Stückchen Acker, ihrer Heimat und ihren persönlichen Neigungen.

Oder in den Königen und Grossen? — In Frankreich giebt es keine Könige mehr und die, die ihm der Himmel noch bescheren könnte, werden so wenig König sein und so kurze Zeit!

In der Aristokratie? — Wo sieht man sie? — Mischt sie sich unter uns? — Mischen wir uns unter sie? — Wo ist sie? — Wo sitzt der französische Adel? In den Parlamenten? In den Wissenschaften? In den Künsten? — Nein, er ist auf der Jagd und kümmert sich um Hunde und Pferde. Seine Frauen sind niedliche bijoux in eleganter Fassung, wohlerzogen in jener Kunst der Konversation, die zwischen der vollendeten Höflichkeit und der ausgesuchtesten Impertinenz einherschwebt. — Aber wozu das alles, wo es doch gar keine »Gesellschaft« und keine »Salons« mehr giebt, heute, wo sich die Individuen durch ihre Ideen und ihre Ideale vereinzeln.

Wo ist denn also das Schauspiel, dessen wir bedürfen? — In unsern grossen nationalen Empfindungen? Was sind die Staatengebilde von gestern anderes als der letzte notwendige Zustand für das vereinigte Europa von morgen, ja, in ein paar hundert Jahren für die geeinigte Welt, erobert von den Bruderstaaten Europa und Amerika!

Sind die Götter das Schöne in unserer Gesellschaft? — Freigeister sind wir an den Stätten der Intelligenz.

Wo ist denn endlich das Schöne?

Das Schöne beruht in dem individuellen Charakter der Menschen, die allmählich ihre Vernunft zu gebrauchen gelernt haben — inmitten der Verirrungen der Furcht, welche alle Interessierten ihnen vorschrieben, der Furcht, die immer so leicht einzuflössen ist — jener Menschen, die nach einer Anzahl von Jahrhunderten des Elends, der Quälerei und trauriger Irrtümer, in denen der Stärkere den Schwächeren unterdrückte, ihre Freiheit zu erwerben wussten! Hier liegt das Schöne bei uns! — Wir müssen die Züge dieser Individuen eingraben, aller, von den ersten bis zu den letzten, weil alle sich um die Humanität wohl verdient gemacht haben.

Bei der Toilette. (Nach einer farbigen Radierung von J. F. Raffaëlli in Paris)

Wer, um die Grösse des Menschen zu bemerken, grossen Menschen gegenüber stehen muss, mag sich an unsere Lesseps, Edison und Pasteur oder auch an unsere Staatsmänner, Generäle, Schriftsteller, Künstler, unsere grossen Kaufleute, unsere berühmten Industriellen und an die Philosophen wenden; diejenigen jedoch, welche ihre Seele entbrennen und ihr Herz schlagen fühlen für die höchste Schönheit unseres Geschlechtes, mögen ihre Zuneigung den Niederen, den Barfüsslern und den Letzten des armen Volkes schenken! — Alle haben gekämpft, alle haben sich angestrengt — alle sind Sieger, mögen sie nun durch Ideen oder durch Gewalt gekämpft haben, ohne es wohl zu wissen, je nach ihren Mitteln, bewundern wir sie! Vor meinem Blick erhebt sich

nur Eines: Der Mensch, gross, rechtschaffen und frei! — und die bewunderungswürdige Idee, welche wir uns schon heute davon machen können.

* *
*

Durch welche Kunst erreichen wir also soviel Schönheit? sprecht es aus, ihr Naturalisten! — Indem wir diese Menschen nachahmen? — Also vorwärts! Nein, wir müssen uns von Leidenschaft berauschen! — Wir müssen uns berauschen an dieser wunderbaren Idee vom ganzen Menschen! — Aber die Leidenschaft ahmt man nicht in der Natur nach, sie hat ihren Ursprung im Herzen, und ihr seid gleichgültig, eure Kunstweise legt davon Zeugnis ab.

Mögen die Begeisterten zu den Niedrigsten hinabsteigen, um uns ihre Schönheit zu zeigen und ihr Elend, dem geholfen werden soll, oder die Gefahr, in die sie unsere Gesellschaft stürzen; die vom Glück Begünstigten mögen uns ihre Freunde zeigen, wie sie sie lieben und kennen, die auf dem Lande wohnen, sollen uns ihre Nachbarn schildern, mit allem Ernste; und überall möge sich ein brennender, leidenschaftlicher Eifer entspinnen, der durchdrungen ist von allen diesen Charakteren und in dieser Idee, unter diesem Ideal vom freien Menschen, oder in der Kritik des Individuums sich bethätigt. — Hier darf uns kein individueller Zug entschlüpfen, weder in seinem Innern, noch auf seinem Acker, den er bebaut, den er so sorgsam pflegt oder in der Kritik seiner öffentlichen Sitten und seiner Lebensweise. Wozu denn alles dies, wenn es nicht der Gegenstand eines leidenschaftlichen Studium sein soll, um den Nachkommen das Porträt dieser Menschen, welches sie verehren werden, zum Erbe zu geben; denn unsere Zeit ist eine grosse Zeit!

J. F. Raffaëlli. Die Sonntagspromenade. (Farbige Radierung)

EIN VERGESSENER VELAZQUEZ

Von Dr. A. Bredius im Haag

ALS ich diesen Sommer nach vielen, vielen Jahren die Wiener Sammlungen wieder durchwanderte, führte mich mein Weg auch wieder die enge Treppe hinauf zu der Harrach'schen Galerie. Ich fand die Bilder anders aufgestellt, einen neuen Katalog, der vielen der alten Irrtümer den Garaus gemacht hatte und einige früher nicht ausgestellte Gemälde.

Wie ich schliesslich in dem letzten Gemach angelangt war, wo mehrere spanische Bilder hängen, wurde mein Auge gebannt durch die stechenden dunkeln Augen eines jungen, interessanten Spaniers, in grauem Anzug, mit weissem, mit Spitzen umränderten Kragen. Es ist ein Brustbild ohne Hände.

Unmittelbar weilten meine Gedanken wieder bei jenem herrlichen Bildnis, welches diesen Sommer in London in der Guildhall ausgestellt war: dem »Unbekannten« von Velazquez aus der Sammlung des Herzogs von Wellington.[1]) Nicht, dass ich hier denselben Kopf zu erkennen meinte; aber dieselbe Meisterschaft fand ich hier vor, den Augen eine Kraft im Ausdruck zu verleihen, dass sie einen durch und durch ansehen.

Schon hatte ich den Namen Velazquez auf den Lippen, als ich etwas enttäuscht im Katalog nachschlug: Nr. 333 *Carl Screta.* (Ritter Szotnowsky von Zaworzic.) »Männliches, lebensgrosses Brustbild in grauem Wams und umgeschlagenem Spitzenkragen. Leinwand. 0,59 m h., 0,48 m br.

Hat denn der Screta bisweilen so trefflich gemalt, und so in dem Stile des grossen Spaniers? musste ich dann fragen. Nein, das kann doch kaum sein. Dann besann ich mich darauf, dass der Gründer der Harrach'schen Galerie, Graf Ferdinand Bonaventura von Harrach zwischen 1661—1697 mehrfach als kaiserlicher Botschafter nach Madrid entsendet wurde. — Nein, das *kann* nur ein Velazquez sein — das feine Grau des Wamses, der einfache Hintergrund, gleichfalls in dunklem Grau, der breit gemalte Kragen, die unglaubliche Einfachheit und doch das Lebensvolle, die grossartige Charakterdarbildung mit fast nichts erreicht, alles deutete nur auf ihn, den ich in der Londoner Spanischen Ausstellung aufs neue wieder bewundert, angestaunt hatte.

Aber . . . das Bild ist in dem herrlichen Buche Justi's, dem schönsten Monumente, das Velazquez geschaffen werden konnte, nicht erwähnt! Schnell dem grossen Kenner des Meisters geschrieben; sah ich denn wohl richtig?

Die Antwort lautete in günstigem Sinne. Justi hatte 1876 schon notiert: »Scheint mir Velazquez!« hatte es nur vorsichtshalber, oder weil ihm Notizen fehlten, in seinem Werke nicht aufgenommen. Nun aber eine Photographie gemacht wurde (wofür ich hier Sr. Erlaucht dem Grafen Johann von Harrach meinen herzlichsten Dank ausspreche), welche ich Justi zur Ansicht schickte, schrieb dieser mir: »Der Eindruck des Spanischen und insbesondere *Velazquez'* Handschrift *hat sich mir aufs neue bestätigt.* Nach dem Stile möchte ich das Gemälde in die mittlere Zeit setzen, obwohl der Kragen (valona) ungewöhnlich wäre (statt der einfachen golilla).« Dabei ermutigte mich der grosse Velazquez-Forscher, das Bild zu publizieren. Die Reproduktion macht eine weitere Beschreibung des Kunstwerkes hier überflüssig.

1) S. m. Besprechung der Ausstellung im Nederl. Spectator, 1891, Nr. 22, 23.

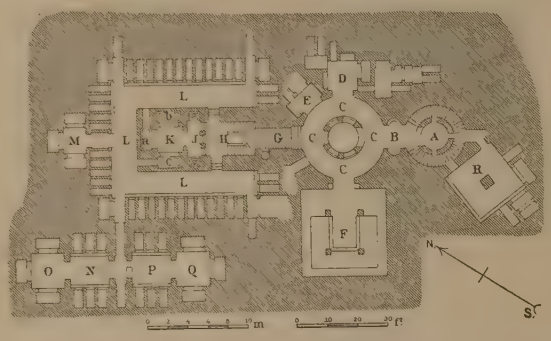
MÄNNLICHES BILDNIS IN DER GALERIE HARRACH IN WIEN

DIE NEUENTDECKTE PRACHT-KATAKOMBE VON ALEXANDRIA

VON JOSEF STRZYGOWSKI

ALEXANDRIA, das bisher von den Nilreisenden gern überschlagen wurde, hat endlich einen Anziehungspunkt allerersten Ranges gewonnen. Nahe dem alten Wahrzeichen der Stadt, der sogenannten Pompejus-Säule, wurde eine Grabanlange entdeckt, die mit den Königsgrüften von Theben und den Apisgräbern von Sakkara wetteifert, ja diese in ihrem reichen Organismus fast übertrifft. Schinkel's Phantasie hätte keinen wirkungsvolleren Schauplatz einer altägyptischen Opernfeerie ersinnen können. Und das bestand im europäischen Centrum Ägyptens, ohne dass man davon eine Ahnung hatte!

Zur Herstellung von Kaibauten im Hafen von Alexandria werden seit Jahren all die kleinen Felshügel abgetragen, die von der Stadt westlich bis gegen Meks zu liegen. Dabei sind die interessantesten Gräberanlagen aufgedeckt und zerstört worden. Der verdiente Direktor des Museums von Alexandria und die Leipziger Sieglin-Expedition haben daher mit Recht ihr Augenmerk auf alles das gerichtet, was bei dieser Gelegenheit zu Tage kommt und ohne ihr Eingreifen für immer verloren wäre. Nachdem man Gabari verwüstet hatte, schritt man auch an den grossen, Kom es-Schugafa genannten Hügel. Da stiessen die Arbeiter eines Tages auf die Decke eines Zimmers. Museumsdirektor Botti wurde gerufen und betrat als erster Fachmann die grossartige Anlage, mit der ich den Leserkreis dieser Zeitschrift kurz bekannt machen möchte. Der Grundriss, der von der Verlagsbuchhandlung Baedeker aus ihrem soeben in neuer Auflage erschienenen »Ägypten« freundlichst zur Verfügung gestellt wurde, ist von einem Mitgliede der Sieglin-Expedition, Herrn Fiechter, aufgenommen, die beiden Ansichten sind dem Werke der archäologischen Gesellschaft von Alexandria entnommen, die auf Anregung von Alfred Schiff den Zeichner Gilliéron berief und dann Dr. von Bissing zur Abfassung eines kurzen Textes einlud[1]). Eine umfassende Monographie bereitet die Sieglin-Expedition vor[2]).



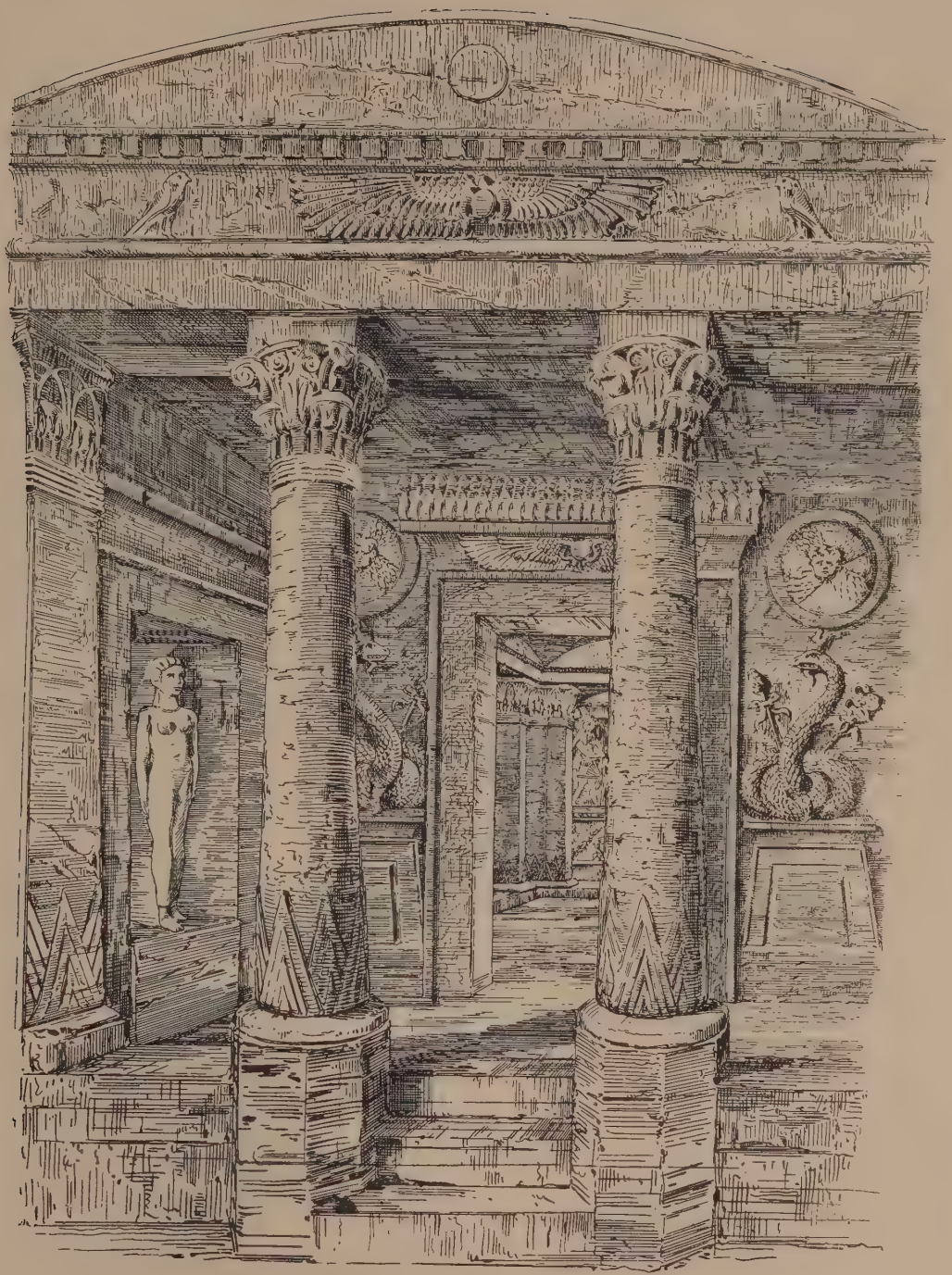
A Wendeltreppe — B Eingang zum oberen Stock — C Rotunde — D, E Nebenräume — F grosser Saal — G Treppe — H Eingang zum unteren Geschoss — J Vorhalle — K Grabkapelle mit Nischen a, b, c — L Galerie — M—Q später angelegte Säle — R Sarkophagkammer

Das Zimmer, auf das man zuerst stiess, ist im Plane mit M bezeichnet. Verlässt man es durch den einzigen Zugang, so kommt man in einen Gang L und stösst auf einen Felsen, den man zunächst für massiv hält. Umgeht man ihn aber, und kommt in den Raum H, so bietet sich — das Municipium von Alexandria hat inzwischen für glänzende elektrische Beleuchtung gesorgt — der überraschendste Anblick. Der Fels umschliesst eine Grabkammer und deren Vorhalle, beide auf das prächtigste architektonisch und mit Statuen und Reliefs ausgestattet. Man hat zunächst eine Fassade mit Anten und zwei Säulen vor sich, die altägyptische Kapitelle tragen; es folgt ein Architrav mit der Sonnenscheibe und Sperbern, darüber ein Zahnschnitt, über dem sich eine Lünette wölbt. In der Vorhalle selbst stehen rechts und links in tiefen Nischen Statuen in der Haltung der Pharaonenkunst mit sehr guten Porträtköpfen, links eine weibliche, rechts eine männliche Figur, wohl die Bilder eines Paares, das einst im Besitz des Grabes war. Die Eingangswand der Kammer selbst zeigt eine Pylonenthür, darüber in der steilen Hohlkehle die Sonnenscheibe und einen Aufsatz des Uräusfrieses. Zu beiden Seiten sieht man auf Postamenten mächtige

---

[1]) Société archéologique d'Alexandrie, Les bas-reliefs de Kom el Chougafa. Dr. W. de Bissing, La catacombe nouvellement découverte de Kom el Chougafa. Die Archäologische Gesellschaft hat mir durch Heinrich Bindernagel freundlich gestattet, zwei der Tafeln hier reproduzieren zu dürfen.

2) Sie ist nach Mitteilungen des Leiters, Prof. Theodor Schreiber, sehr weit vorgeschritten. Es ist ein grosses Verdienst des bekannten Leipziger Gelehrten die wissenschaftliche Bearbeitung des Fundes der deutschen Wissenschaft gesichert zu haben.

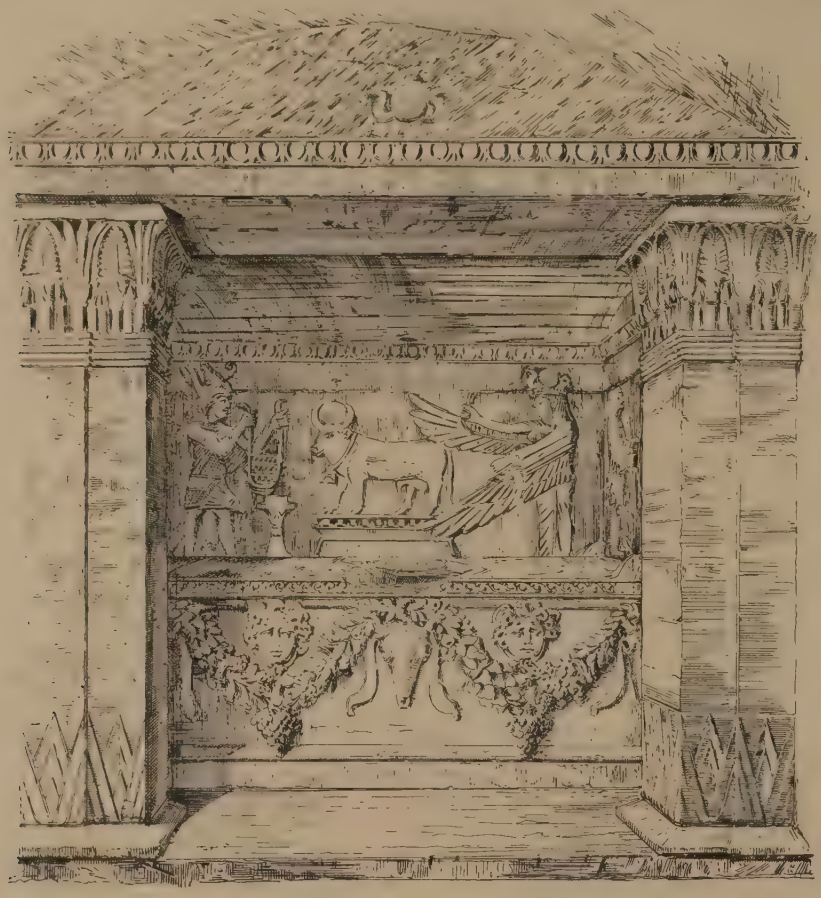


Gesamtansicht des Innern der Prachtkatakombe von Kom es-Schugafa bei Alexandria

Schlangen, die sich aufrichten und die Krone Ägyptens tragen, hinter ihnen Thyrsus und Caduceus, darüber Gorgonenschilde.

Der Grabraum K selbst ist quadratisch, erweitert sich aber in drei Nischen, die von Pilastern mit Papyrus- und Lotos-Kapitellen flankiert und durch einen Eierstabarchitrav und eine Lünette mit der Uräusscheibe oben abgeschlossen werden. In jeder Nische steht ein Sarkophag, alle drei sind massiv, haben also nicht zur Aufnahme von Toten gedient. Sie sind mit Stierschädeln geschmückt, von denen je zwei Guirlanden ausgehen. Daran hängen schwere Trauben, während der Bogen durch Medusenhäupter gefüllt wird. Am oberen Rande ein laufender Hund und Eckakroterien, dazu stellenweise Farbspuren. Die Wände über diesen Sarkophagen tragen Reliefs, je ein breiteres an der Rückwand, zwei schmälere an der Seite. Inschriften fehlen leider. Dargestellt sind, wie ein Blick auf nebenstehende Abbildung lehrt, Scenen durchaus altägyptischen Stiles und mit Figuren, die fast durchweg dem Pantheon der Pharaonen entnommen sind. Ich beschreibe nur das in obigem Bilde gegebene Relief. Wir sehen den Apis auf einem Postament, davor einen Pharao und einen Altar, rechts Isis. Römisch-ägyptische Mischbildungen zeigen nur die Reliefs der Eingangswand, Anubis und Set-Typhon in der Kleidung römischer Legionäre. Sie belegen auf das deutlichste, dass die Katakombe nicht der ptolomäischen, sondern der römischen Zeit angehört, Hr. von Bissing datiert sie zwischen Vespasian und Hadrian etwa.

Verlässt man die Grabkammer wieder, so stösst man auf eine Treppenanlage H, die nach abwärts, und



Einer der Sarkophage in der Prachtkatakombe von Kom es-Schugafa bei Alexandria

G, die nach aufwärts zu einer grossen Rotunde C führt, von der aus seitlich Grabräume D und ein Saal F abgehen, während der Treppe gegenüber ein Gang B zu dem alten Eingang A der ganzen Anlage führt. Es ist das sonderbarste, was man sehen kann: Oben im Rücken des Hügels öffnet sich ein grosser Trichter, dessen Wände entlang eine Treppe in die Tiefe führt. Botticelli könnte die Idee seiner Hölle, wie er sie nach Dante gestaltet, von einer solchen Anlage genommen haben.

Ich glaube, der Leser wird nach dieser kurzen Vorführung begreifen, wenn die Alexandriner jubeln

über die Bescherung, die ihnen die Jahrhundertwende gebracht hat und die Gelehrten erstaunt die Köpfe schütteln. Dieser grossartige Fund will gar nicht recht passen in die Erwartungen, die wir bei Nachforschungen nach der in Alexandria heimischen Kunst hegen. Die Metropole des Hellenismus sollte auf Schritt und Tritt Zeugen griechischer Kunst, die ihr Gründer Alexander an den Nil verpflanzte, liefern. Dafür ein Grab im Pharaonenstil mit sehr bescheidenen Motiven aus der Antike! Es giebt einen Trost: Kann es nicht ein Ägypter in römischen Diensten gewesen sein, der sich hier nach der Väter Sitte begraben liess? Doch auch diesen Strohhalm schlagen uns die übrigen im Vorjahre gemachten Funde aus den Händen. Nicht dass sie die Existenz der grossen griechisch-alexandrinischen Kunst leugnen. Im Gegenteil: es sind Gräber in schönster hellenistischer Architektur und mit trefflichen Wandmalereien gleich denen der entwickelten pompejanischen Dekorationskunst gefunden worden. Aber über diesen Farbschichten lagen andere, die wieder durchaus altägyptisch waren, wie die Reliefs von Kom es-Schugafa. Das ist der klarste Beweis für eine Thatsache, die ich tausendfach beweisen, aber bisher nicht zur Anerkennung bringen kann: Hellas, das mit Alexander d. Gr. in den Orient tritt, zieht diesen nicht zu sich herüber. Es wird von ihm aufgenommen, erstickt aber in seiner Umarmung. Wohin wir im Orient — und in Rom — den Fuss setzen, überall bröckelt die hellenische Tünche ab und was immer deutlicher hervortritt, das sind die Züge des alten Ahasver, des Orients, dessen zähe Rassenkraft nicht stirbt und überall wieder zur Geltung kommt. In der Strömung, die ich die byzantinische nenne, tritt er nach Empfang der Taufe mit antiken Allüren wieder auf und setzt dem siechen Rom den Fuss auf die Brust. Kom es-Schugafa ist ein Vorbote dieses Endes in der Siegesstadt Alexander's des Grossen selbst.

Nachschrift: Während der Drucklegung geht mir ein Brief von Herrn Heinrich Bindernagel zu, der meldet: »Bei den Kaibauten in der Aufouchy-Bay ist eine sehr interessante Grabanlage aufgefunden worden mit vortrefflich erhaltenen Malereien (Scenen aus dem ägyptischen Totenkultus). Die archäologische Gesellschaft wird sie veröffentlichen.« Also ein neuer Beleg für die Verbreitung des Altägyptischen in Alexandria!

Abb. 1. David Teniers d. J. Die Schützengilde in Antwerpen. Petersburg, Ermitage

DIE VLÄMISCHEN UND NIEDERLÄNDISCHEN MEISTER IN DER ERMITAGE ZU ST. PETERSBURG

Von Max Rooses in Antwerpen

(Fortsetzung)

DAVID TENIERS.

Teniers ist derjenige vlämische Meister, an dessen Werken die Ermitage am reichsten ist, am reichsten auch im Vergleich mit allen anderen Museen. Die 38 Bilder stammen aus der Sammlung von Malmaison, für welche sie unter den besten aus dem Kasseler Museum geraubten Bildern ausgesucht waren, aus der Galerie Walpole, aus den Kabinetten der grossen französischen Liebhaber des 18. Jahrhunderts: Crozat, Choiseul, Live de Joly, Baudouin. Als sie noch in Paris waren, stach Lebas acht davon; infolgedessen wurden sie weltbekannt.

Die meisten Motive, welche Teniers mit Vorliebe behandelte, sind hier in einer oder mehreren Ausführungen zu finden. Von seinen Bauernkirmessen sind sechs vorhanden, worunter vier grosse, eine mit 1648 bezeichnet, eine andere mit 1652; eine Bauernhochzeit von 1650 kann zu derselben Reihe gerechnet werden. Dann folgen neun Bilder mit lustigen Bauern; Männern, die Karten spielen, rauchen und trinken. Ferner ebensoviel Bilder aus dem gewöhnlichen Dorfleben; Bauern, die einen Kauf abschliessen, oder Musik machen, freien, oder Kugel werfen; ein Arzt und eine Gruppe Zigeuner. Dann sechs Landschaften mit Figuren, teils mit, teils ohne Gebäude, wovon eine 1640, eine andere 1644 bezeichnet ist. Von den selteneren Vorwürfen finden wir eine »Versuchung des Antonius«, ein »Corps de garde«, eine »Küche«, bezeichnet 1646, eine »Küche durch Affen geplündert«, ein »Seehafen«, eine »Familiengruppe von Geistlichen« und endlich »Die Büchsenschützen und Gilden auf dem grossen Markt von Antwerpen«.

Dieses letztgenannte (Abb. 1) ist das bedeutendste Werk von Teniers, das wir hier finden, und eins der bedeutendsten des Meisters überhaupt. Es ist schwierig einzureihen und mit seinen übrigen Werken zu vergleichen, weil es ganz andere Menschen und Thatsachen bringt, wie seine Darstellungen aus dem täglichen Leben; es ist eigentlich ein historisches Gemälde, in des Meisters gemütlicher Manier und in bescheidener Grösse behandelt. Es steht jedoch nicht allein unter seinen Werken: Der Einzug der Erzherzogin Isabella zu Brüssel und zu Vilvoorde, im Museum zu Cassel, und das Vogelschiessen des Erzherzog Leopold-Wilhelm zu Brüssel, gehören zu derselben Art von Bildern, welche grosse Volksfeste und öffentliche Feierlichkeiten darstellen; auch der Florentiner Markt in der Pinakothek zu München kann dazu gerechnet werden.

Um sich vom Volksmaler zum Historienmaler umzubilden, brauchte sich unser Künstler keine besondere Gewalt anzuthun; an Stelle der Bauern malte er Herren, statt der Wirtsstuben Paläste oder Bürgerwohnungen. Waren es vornehme oder lustige Gesellschaften, er gab sie nach dem Leben wieder, mit demselben Geschick und derselben Vorliebe für gesunde und glückliche Menschen. Das Bild in der Ermitage veranschaulicht die Begegnung der Dekane und des dienenden »Eides« der bewaffneten Gilden von Antwerpen auf dem grossen Markt. Das Stück ist 1643 bezeichnet. In diesem Jahre feierte Godevaart Snyders, Dekan des Ouden Voetboogs (Armbrust), sein Jubiläum. Das Gildehaus lag auf dem grossen Markt; es ist das turmhohe Gebäude an der äussersten rechten Seite des Gemäldes. Vor diesem Hause haben sich die Hauptleute der Gilde aufgestellt und halten mit der einen Hand die Paradelanze und in der anderen den Federhut; hinter ihnen der Fahnenträger, ein mächtiger Körper in buntem hellfarbigen Gewande, und die Gildeboten, ihre Brust voll Ehrenzeichen, mit köstlicher Schenkkanne und reichgeziertem Pokal in den Händen. Einen einzelnen Armbrustträger sieht man rechts; zwei der Würdenträger verbeugen sich ehrerbietig vor dem Jubilar, einem schönen Greise, der mit Rührung den Glückwunsch entgegennimmt. Hinter ihm steht in langer Reihe die Obrigkeit der Schwestergilde der Büchsenschützen mit ihrem Trommler; einige Brüder feuern ihre Gewehre ab. Weiter nach hinten drängt sich die Volksmenge, welche das Schauspiel zu geniessen herbeigeeilt ist. Im Hintergrund sieht man die Häuser des Grossen Marktes, ein Stückchen der Zilversmidstraat, das Eckhaus der Gildekamerstraat, wo der »Jonge Voetboog« sein Zimmer hatte, und das Rathaus. Durch alle Fenster sehen Zuschauer. Das Gildezimmer des »Ouden Voetboogs« ist an einem

Abb. 2. Teniers. Die Wachtstube. Ermitage

der unteren Stockwerke mit farbigen Schildern geziert und aus den Fenstern darüber werden Freudenschüsse abgefeuert.

Das Ganze macht einen festlichen Eindruck. In der Mitte die würdige Schar der Dekane in Schwarz mit weissem, glatten oder gekräuselten Halskragen; zur Seite rechts der Herold des »Ouden Voetboogs« in Rot, der Fahnenträger in Gelb und am äussersten Ende vor einer Gruppe vornehmer Bürger ein Paar allerliebste Knäbchen in Grau; der Himmel lichtblau mit schweren weissen Wolken, die Häuser des Grossen Marktes und der Zilversmidstraat in ruhigem Licht, auf dem Zimmer des »Jongen Voetboogs« Schilder auf einer roten Draperie, das Rathaus in halbem Schatten; alles in feinem Ton, ruhig mit einigen farbigen Flecken. Die Figuren sind sorgfältig gemalt und scheinen wohl Porträts der würdigen Bürgerschaft zu sein; ihre Ausführung zeugt von einer flotten, sicheren Hand.

Teniers, der Maler von Bauer und Feld, bewahrt in diesem Historiengemälde die Gaben, die ihn in all seinen Werken auszeichnen und seine Eigentümlichkeit ausmachen. Was er mit seinen Zeitgenossen und Vorgängern gemein hat, lässt sich am besten in diesem Saale der Ermitage, wo er so vorzüglich und vielseitig vertreten ist, feststellen. In den letzten Jahren hat man wiederholt versucht, ihn für einen Schüler von Adriaan Brouwer auszugeben. Dieser halb vlämische, halb holländische Maler war zu lange misskannt. Jetzt, als sein Malergenie zu seinem Rechte kam, wollte man ihn auch mit einer Schar Tributpflichtiger umgeben und an erster Stelle wurde Teniers aufgerufen, um in dieser Reihe der Schüler Brouwer's Platz zu nehmen. Ein Blick auf seine »Begegnung der Gildebrüder« beweist sofort, welch unermesslicher Abstand zwischen beiden Künstlern liegt. Und in der Ermitage hängen noch so viele andere seiner Meisterwerke, die ebenso kräftig dafür sprechen und uns Gelegenheit geben, ihn mit mehr Sicherheit zu beurteilen. Es befinden sich daselbst auch drei Bilder, welche seinem Vater, David Teniers den älterem zugeschrieben werden. Wir wollen sie aber mit in Betracht ziehen.

Sie veranschaulichen einen Maler in seinem Atelier, eine Landschaft mit arbeitenden und eine mit trinkenden Bauern; im Grunde genommen unterscheiden sie sich nicht von den Werken des jüngeren David; solche Vorwürfe behandelte auch er und gab sie in gleicher Auffassung und Ausstattung. Der einzige Unterschied zwischen seinen Bildern und denjenigen, welche unter seines Vaters Namen gehen, besteht darin, dass die letzteren dunkler im Ton, schwerfälliger in der Ausführung und geistig unbedeutender sind. Kein Handzeichen, kein Datum oder Urkunde, die uns dazu dienen könnten, den wahren Meister zu erkennen. Man trifft ähnliche Bilder unter dem Namen des älteren Teniers noch in anderen Museen an; überall findet man dieselbe Übereinstimmung und dieselben Abweichungen wieder. Hat David der ältere sie gemalt, so ist ihm sein Sohn gefolgt und hat seine Manier aufgehellt und verbessert. Die Zuschreibung ruht jedoch auf zu schwacher und willkürlicher Grundlage, als dass wir sie ohne weiteres annehmen können. Teniers' Vater malte vielerlei Dinge; das wissen wir mit voller Sicherheit: religiöse Bilder, Darstellungen aus dem Volksleben, die Versuchung des heiligen Antonius u. s. w. und sein Ton ist in diesen Bildern wirklich grauer und seine Technik gröber. Im Dulwich-College bei London befinden sich fünfzehn Bilder, die ihm zugeschrieben werden. Einige davon scheinen in der That von ihm ausgeführt zu sein; so eine Landschaft mit Zigeunern, worin die Natur noch ganz so dargestellt wird, wie Momper sie sah; Felsen, die steil aufragen mit scharf abstechenden Farbentönen. Das ist die Landschaft alter Schule. Der junge Teniers wurde ihr Neuschöpfer; er machte sie natürlicher, verbannte die Felsen fremder Abkunft, ersetzte sie durch üppig gewachsene Bäume mit mächtiger Krone und breitem Geäst, zwischen deren Laub die Luft strömt und ein Licht spielt, das im Vordergrunde überreich ist und weiter hinten zarter und dunstiger wird und doch ebenso wie die Farbe dabei stets klar und weich bleibt. Er liess seine Natur gerade so froh lachen wie seine Menschen. Er war in seinen früheren Bildern noch dunkel und schwer; später wurde er, mit seiner Zeit fortschreitend, heller, sonniger und fröhlicher. Die grossen Bauernkirmessen (Nr. 674 und 675), wovon die zweite vom Jahre 1648 datiert, haben, obschon noch etwas kreideartig, bereits einen viel helleren und harmonischeren Ton als die seinem Vater zugeschriebenen Landschaften (Nr. 669 und 670), worauf das starke Licht noch scharf absticht gegen einen dunkleren Hintergrund, und die wahrscheinlich Werke des Sohnes aus seiner früheren Zeit sind. Die grosse »Bauernhochzeit« (Nr. 677) von 1650 (Abb. 4) ist feiner und grauer im Ton, noch etwas blassblau; die »Fröhliche Mahlzeit« (Nr. 676) von 1654 ist in vollkommen lichtem Grau sehr fein, sehr dünn gemalt, wie auf die Leinwand geblasen (Abb. 3). Jetzt hat der junge Teniers seine Meisterschaft über den Pinsel erworben und lässt dieses helle, silberne Licht über seine Werke scheinen, das ihm eigen ist und seine Bauernmotive so anziehend veredelt.

Wer wies ihm den Weg, den er hiermit einschlug? War es Adriaan Brouwer? Gewiss nicht. Der Maler der Bauernschänken versinnlicht mehr Visionen als die Wirklichkeit; in schwülem, von goldenem Dunst durchschimmerten Dämmerlicht stellt er seine Bauernburschen dar in ihrem schläfrigen oder wild auffahrenden Wesen. Teniers ist ganz und gar Luft und Sonne und Frohsinn, ohne geheimnisvolle Tiefe, ohne Schwermut oder Wildheit. Niemand that es ihm darin vor, Niemand that es ihm nach. Er lernte vielleicht weniger von seinem Vater als von seinem Schwiegervater, Jan Breughel, dem Sammet-Breughel; auch dieser war ein Meister des Pinsels, ein Feinmaler ersten Ranges; er liebt die schöne, blühende Natur, er vertieft sich in die Darstellung der Blumen, Waffenrüstungen und Tierchen, in alles, was Farbe, Glanz und reiche Reflexe bietet.

Vornehmlich in der »Wachtstube«, 1642 bezeichnet (Abb. 2), finden wir den Nachhall von Breughel's Kunst. Soldaten sitzen und spielen Karten, andere Mannschaften schlagen, jede auf ihre Weise, ihre Zeit tot, ein schöner Offizier hält sich fein beiseite; vorne und als Hauptgegenstand des grossen Gemäldes liegt ein ganzes Arsenal: Waffen aller Art, ein Harnisch und eine Fahne. So etwas würde der Schwiegervater auch gerne gemalt haben, aber er hätte es netter und schärfer ausgeführt. Der Schwiegersohn ist weicher, geschmeidiger und blonder, obschon er in früheren Jahren die kräftigen Farbentöne mehr liebte als später.

Die Zeit der Miniaturmalerei war denn auch vorüber. Rubens war aufgetreten, durch seine Farbenglut und seinen Lichtglanz alles beherrschend, alles mit sich fortreissend; van Dyck hatte gelebt und bewiesen, wie köstlich schön das bescheidene Grau wirkt, wie vornehm dieser stille Ton sein kann und wie der lichte Frühling und das blasse Herbstlicht ihre durchdringende Herrlichkeit neben der machtvollen Sommerpracht behaupten. Teniers hat das Gold des Einen und das Silber des Anderen bewundert und sich zu eigen gemacht; er hat nicht nur aus diesem Teile ihres Kunstvermögens Vorteil gezogen, er sah von beiden ab, wie man auch in Bildern kleinerer Dimensionen breit bleiben kann, wie dehnbar und elastisch der menschliche Körper ist, wie zierlich die natürlichen Gebärden in ihrer Wahrheit und wie grossartig schön sie in ihrer Einfalt sind; wie das Leben und die Bewegung wahrgenommen und wiedergegeben wird. Und Teniers ist ein Maler des Lebens; seine Bauern, die tanzen oder rauchen und freien, sowohl wie seine Herren, welche die Kirmess besuchen oder einander vor dem Antwerpener Rathaus begrüssen, leben, ihre Arme und Beine drehen sich ohne Scharniere, ihre Augen strahlen, man hört ihr Lachen und teilt ihre Freude. Die Steifheit von früher ist verschwunden, aus der Natur wie aus dem Leben; metallartig scheinen und glitzern die Menschen und Dinge in den Bildchen von Jan Breughel und von Hendrik van Baelen; bei Teniers und ebenso bei Rubens und van Dyck sind die Menschen Fleisch geworden, ist Saft ins Laub gekommen und Zittern in die Luft. Die Kunst sich auszudrücken und die Meisterschaft über Pinsel und Farbe sind vorausgegangen. Die zwei grossen Vorgänger malen gewandt, mit Überfluss, mit Genauigkeit, alles kommt von selbst auf seinen Platz und in seinen entsprechenden Ton; und so ist es auch bei Teniers: das Komponieren geht ihm mühelos von der Hand und das Malen ebenfalls. Die Figuren stehen, handeln und bewegen sich, eine jede nach ihrer Art und ihrem Sinn, dabei alle mit Schicklichkeit und Wahrheit, einige Tüpfchen mit einem feinen Pinsel und ihre Züge sind mit der ihnen eigentümlichen Farbe, dem Licht und dem Leben auf die Leinwand gezaubert. Es ist so wenig Anstrengung, so wenig Suchen, Umhertasten und Verbessern in Teniers' Malerei zu entdecken, dass man sie fast für oberflächlich halten würde, wenn nicht die geringe Arbeit, die er anwendet, die Bewunderung über die erzielten grossen Erfolge verdoppeln würde.

Wir leugneten, dass Teniers seine Manier grösstenteils von Brouwer abgesehen haben soll; wir leugnen dagegen nicht, dass er ihm wohl etwas schuldig war. Erstens kann er den dünnen, durchscheinenden Farbenauftrag seines Zeitgenossen, den wir in seinen eigenen Werken wiederfinden, bewundert und angenommen haben. Dann das Absetzen gegen die ruhigen, feinen Töne durch eine starke, klingende Note. Eine rote Mütze, eine blaue Kappe, oder ein weisser Hemdsärmel bringen in Brouwer's Schlummer Aufgeweckteit und Licht hinein; dies ist auch bei Teniers der Fall und seine »Dorfherberge« von 1644 (Nr. 709) ist ein Beispiel dafür. In der ruhigen, sanft graugrünen Landschaft steht eine Schenke, vor welcher eine Bäuerin und vier Bauern rund um einen Tisch sitzen, die Wirtin geht in ihre Wohnung hinein. Eine der Personen trägt eine blaugrüne Jacke, eine andere ein weisses Hemd, eine dritte hat eine rote Mütze in der Hand und eine vierte eine rote Kappe auf dem Kopf; all diese leuchtenden Töne auf dem einfachen und doch köstlichen Hintergrund machen das fröhlichste Farbenspiel aus, welches man sich wünschen kann und das mit wenig Stoff, aber

Abb. 3. Teniers. Vlämische Freuden. Ermitage

viel Geschmack und Geschicklichkeit erlangt worden ist. Teniers konnte ebenso bei Brouwer die verschrumpelten Bäuerlein, die er öfter in seine Wirtsstuben setzt, kennen gelernt haben. Die gesunden, schnigen, durch Sonne und Luft gebräunten Dorfbewohner, mit dem breiten roten Wollenhemd um die Lenden und der Kappe schief und keck auf dem Kopf, unermüdlich im Tanzen, unersättlich im Trinken und unbezwinglich im Liebkosen gehören ihm; dagegen kann er wohl die gedrückten, geknickten und beengten Stümper, die schweigend und zitternd an ihrem Pfeifchen schmauchen und aus ihrem Glase schlürfen, von Brouwer übernommen haben. den wahnwitzigen Darstellungen eines Hieronymus Bosch und Peter Breughel. Man sieht: die Sonne ist aufgegangen und hat den nächtlichen Spuk verscheucht. Zu dem Phantastischen in Teniers' Werken gehört auch »Die Affenküche« (Nr. 699), die wir hier antreffen, ein Vorwurf, den er öfter behandelte, der seinem Erfindungsvermögen entsprach und den er mit flinker Hand und witzigem Humor malte (Abb. 6).

Teniers hat also von vielen gelernt, er ist jedoch in niemandes Fusstapfen bestimmt getreten; er war ein Kind seiner Zeit, aber auch ein geborener Künstler; er wusste sich aus dem, was vor ihm geschaffen

Abb. 4. David Teniers d. J. Das Hochzeitsmahl. Petersburg, Ermitage

Er war kein Träumer kein Schöpfer phantastischen Lebens, wenn er auch wiederholt die Versuchung des hl. Antonius malte. Die Ermitage besitzt auch eine solche, (Nr. 671), sie verrät jedoch keine übergrosse Neigung zu Phantasterei. Der Eremit sitzt betend an einem Tisch, ein gehörntes Tierchen zeigt ihm eine junge Dame, die auf ihn zukommt und unter deren sammetnen Puffärmeln ein Vogelfuss und ein Schwanz zum Vorschein kommen. Verführerisch sieht sie nicht aus, ebenso wenig wie der Frosch, der auf dem Skelett eines Ungeheuers reitet und die Untiere, die einen Besen halten oder auf der Klarinette spielen, schauerlich sind. Es ist ein unschädlicher, fast anständiger kleiner Spuk, stark abstechend von war, zu vervollkommnen, aber er war und blieb originell: der gewandte Maler und reiche Kolorist, der Neuschöpfer des Lichtes, der Sänger frohen Landlebens und lustigen Getriebes — wo es auch sei — der Bewunderer der Natur und der Verherrlicher der Genüsse vaterländischen Bodens in all seiner Einfalt, mit seinem Grün, seinem Licht und seiner Luft, wie sie uns täglich erscheinen. Er war ein Bauernmaler und doch kein bäuerischer Künstler, sondern im Gegenteil ein Aristokrat vom Scheitel bis zur Sohle, in seinem Leben und in seinen Werken; seine Menschen sowohl wie seine Landschaften, seine Farbe und seine Technik sind vornehm. Die Thaten, von welchen er erzählt, sind nicht besonders nobel, aber er erzählt

Petersburg, Ermitage
Abb. 5

Teniers d. J.
Die Küche

sie flink, ohne auf Anstössiges besonderen Nachdruck zu legen, er verschleiert sie mit dem Adel seines Geistes und macht sie zu Äusserungen des Naturlebens, was jede Unanständigkeit ausschliesst.

Müssten wir ein Bild in der Ermitge bezeichnen, wo alle seine Gaben und Eigentümlichkeiten zusammengefasst sind, wir wählten seine »Grosse Küche« (Nr. 698), datiert 1646 und hier (Abb. 5) abgebildet. Der Herr ist von der Jagd zurückgekehrt; rund um ihn her sieht man seine Hunde, das Wild liegt noch zerstreut auf der Erde, links kleine Vögel und Gemüsse mitten zwischen Töpfen und Pfannen; rechts bieten drei Fischer ihre Ware an; einer von ihnen ist blind und wird durch einen Koch und einen jüngeren Gesellen zum Herrn des Hauses geleitet. Sie bilden zu dreien eine schöne Gruppe, welche die beiden Teile der Darstellung miteinander verbindet. Im Hintergrund hängt der Kessel über dem Feuer und die Köche sind an ihrer Arbeit. Es ist eins der früheren Werke des Meisters (Teniers wurde im Jahre 1610 geboren und starb 1690), aber er ist bereits vollständig gereift; er malt alles, was er will, mit unübertroffener Gewandtheit; Fische, Vögel, Küchengerät, die Menschen und die Räume, worin sie sich bewegen, worin sie leben und handeln, alles natürlich und geschickt. Der weite Raum hat lichtgraue Farbentöne; in kühler, aber fein silbriger Helligkeit schwimmt die ganze Darstellung, ein Paar weisse Glanzlichter, einige helle, fröhliche Lichtpunkte, eine rote Jacke und ein blaues Wams als lebendige Töne. Herr und Knecht sind zusammen abgebildet, alle genau gesehen und alle vornehm; die tote Natur und die lebenden Personen nehmen jeder seinen Teil im Bilde ein. Weder beeinträchtigt die schöne Ausführung des Leblosen den höheren Rang, den die Menschen behalten müssen, noch schadet der Trieb, dekorativ zu arbeiten der Forderung, wahr zu bleiben.

Abb. 6. David Teniers d. J. Die Affenküche. Petersburg, Ermitage

BÜCHERSCHAU

Adolf Philippi, Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen. 5. und 6. Band. E. A. Seemann, Berlin und Leipzig. 1900/1901.

Von den »Kunstgeschichtlichen Einzeldarstellungen« habe ich hier gesprochen, als die vier ersten Bände erschienen waren. Erstaunlich schnell sind zwei — eigentlich drei — Bände hinzugekommen. Das Werk umfasst jetzt ziemlich das ganze Gebiet, dem die kunstgeschichtliche Teilnahme weiterer Kreise zugewendet ist. Im 5. Bande wird von Rubens, van Dyck und den anderen vlämischen Malern des 17. Jahrhunderts gesprochen. Der 6. Band, der die holländische Malerei schildert, zerfällt in zwei Bücher, von denen das erste den beiden grössten, Frans Hals und Rembrandt gewidmet ist, das zweite den »Landschaftern und Kabinettsmalern«. Die Kunst des klaren Disponierens, die auf der freiesten Uebersicht über das vielfältige Material beruht, bewährt der Verfasser namentlich in diesem 6. Bande, indem er die vielen Persönlichkeiten der holländischen Maler ohne Ängstlichkeit und Pedanterie, doch in wohlgeordnetem Zuge auftreten lässt. Das überragende Genie Rembrandt's und die weithin Leben spendende Kraft des Frans Hals helfen zu

der erwünschten Gliederung. Die kleineren Meister erscheinen ast- und zweigartig an den Hauptstämmen. Das Gewimmel der relativ unabhängigen Maler in dem 2. Buche zu schildern, war besonders schwierig. Bald den Ortszusammenhang betonend, bald nach den Darstellungsgattungen gruppierend, wahrt Philippi auch hier die schönste Übersichtlichkeit.

Zum Lobe des Textes müsste fast alles wiederholt werden, was hier über die vier ersten Bände gesagt wurde. Viel ist überall der sorgfältig benutzten Litteratur entnommen, aber niemals ist das Urteil direktes, verschleiertes oder unbewusstes Citat, sondern stets unmittelbar aus der Betrachtung der Kunstwerke geschöpft. Nicht ad hoc während der Arbeit zusammengeraffte Galerienotizen, sondern behagliche Studien in den Gemäldesammlungen, die sich Selbstzweck waren, haben dem Verfasser die umfassende Anschauung verschafft, die er mit pädagogischer und schriftstellerischer Gewandtheit dem Leser mitteilt. Da eigenes Urteil überall den Verfasser leitet, so werden auch die wenigen Lücken in seiner Vorstellung deutlich bemerkbar. Was ein Kompilator gesehen hat an Kunstwerken und was er nicht gesehen hat, ist ziemlich gleichgültig. Philippi, der durchaus kein Kompilator ist, kennt die englischen Sammlungen nicht so gut wie die deutschen. Wohl weiss er vortrefflich Bescheid und citiert die Schätze der englischen Galerien (übrigens die schönste Landschaft Brouwer's und die bedeutendste Landschaft Rembrandt's nicht), aber man merkt sogleich, wo er citiert und wo er mit dem Bilde vor Augen spricht. Soweit die Galeriestudien des Verfassers reichen, das heisst im wesentlichen, soweit der reiche Bestand an niederländischen Gemälden in deutschen und niederländischen Galerien reicht, ist sein Urteil ebenso warm wie streng, ebenso anpassungsfähig wie sicher. Wie klar wird zum Beispiel unterschieden zwischen der reichen Kunst Brouwer's und der geringen Gestaltungskraft des berühmten Teniers. Die Schilderung ist überall voll von treffenden Ausdrücken, die Gesehenes deutlich bezeichnen. Ich glaube nicht, dass es eine ebenso angenehm und sicher belehrende, auf das Wesentliche im Kunstwerk hinweisende kunstgeschichtliche Darstellung giebt wie Philippi's Werk. *M. J. F.*

Paul Weber, Beiträge zu Dürer's Weltanschauung. Heft 23 der »Studien zur deutschen Kunstgeschichte«. Strassburg bei E. Heitz, 1900. Mit 4 Lichtdrucktafeln und 7 Textbildern.

Weber's interessante und vielfach überzeugende Studie ist jenen drei berühmtesten Kupferstichen Dürer's gewidmet, die als »Ritter, Tod und Teufel«, als »Melancholie« und als »Hieronymus im Gehäus« ebenso allgemein bekannt und gefeiert als schwierig zu deuten sind. Die letzte Auslegung, die inzwischen viel Beifall gefunden hat, gab vor acht Jahren F. Lippmann: darnach soll Dürer bei der Konzeption dieser Stiche von jener scholastischen Dreiteilung der menschlichen Tugenden in verstandesmässige, moralische und theologische ausgegangen sein, einer Dreiteilung, welche durch die Margaritha philosophica des Freiburger Kartäuserpriors Gregorius Reisch eine fast kanonische Geltung erlangte und diese bis in die Neuzeit behauptet hat. Dass diese Lippmann'sche Deutung den Vorzug verdient vor jener älteren, die in den (3) Stichen die (4) Temperamente erkennen wollte, leuchtet ohne weiteres ein. Aber Weber weist nach, dass zwar die meisten Beigaben auf der »Melancholie« sich vortrefflich aus der Charakterisierung der intellektuellen Tugenden, wie sie bei Reisch gegeben wird, deuten lassen, dass aber zwischen den zwei anderen Stichen und den virtutes morales und theologicales Reisch's ein wirklich zwingender Parallelismus nicht auffindbar ist. Dazu kommt, dass Dürer selbst, wie Weber überzeugend darthut, die drei Stiche gar nicht als eine zusammengehörige Einheit betrachtet wissen wollte: Hieronymus und Melancholie sind ihm allerdings Pendants, aber der »Reiter« geht für sich.

Was nun ferner die Idee dieses christlichen Ritters betrifft, so soll sie Dürer bekanntlich nach H. Grimm's ansprechender Vermutung dem Enchiridion militis christiani des Erasmus verdanken. Aber Weber weiss es im höchsten Grade wahrscheinlich zu machen, dass dieser Gedanke schon lange vor Erasmus ein weitverbreiteter war, dass die deutsche Mystik ihn längst volkstümlich gemacht hatte, ehe Dürer und Erasmus, jeder in seiner Weise, ihm seine klassische Gestaltung gaben. Es gereicht dieser Darlegung zu einer kräftigen Bestätigung, dass Weber auch *künstlerische* (nicht bloss litterarische) Vorläufer des Dürerstiches nachzuweisen vermag. Die eine dieser Darstellungen, in einer Schrift von 1494, betitelt »der Fusspfadt tzuo der ewigen seligkeyt«, zeigt in der That eine überraschende Ähnlichkeit mit Dürer's Reiter. Die andere, ein Holzschnitt von 1488, ist dem Gedanken, nicht der Komposition nach, mit dem Reiter nahe verwandt. (Der Holzschnitt führt sich selbst als »*Spiegel* der Vernunft« ein; warum Weber sich an eine Pilgerflasche und nicht vielmehr an einen runden, an Schnüren hängenden Spiegel dabei erinnert fühlt, ist mir unverständlich geblieben.)

Die Melancholie und den Hieronymus hat wie gesagt Dürer selbst als Gegenstände aufgefasst und nicht weniger wie sechsmal zusammen verschenkt. Dass er auf den beiden Stichen den uralten Gegensatz zwischen geistlichem und weltlichem Wissen, zwischen Theologie und profaner Gelehrsamkeit hat darstellen wollen, daran wird nach Weber's Darlegungen kaum mehr zu zweifeln sein. Trotzdem bereitet die Melancholie der Deutung im einzelnen noch erhebliche Schwierigkeiten. Sehr richtig bemerkt Weber, dass die Geräte, die auf dem Stiche die sinnende Frau umgeben, als Abzeichen der sieben artes liberales allein sich nicht befriedigend erklären lassen. Offenbar sind ausserdem noch die sieben mechanischen Künste, die das hohe Mittelalter zur Ergänzung den freien Künsten an die Seite stellte, in Betracht gezogen worden. So weit kann man Weber's Beweisgang nur gutheissen. Aber wenn er nun versucht, diese 14 verschiedenen menschlichen Thätigkeiten samt und sonders in den Attributen der Melancholie wiederzuerkennen, so geht es dabei ohne erhebliche Gewaltsamkeit nicht ab. Warum z. B. die *eine* Glocke nicht die Musik soll bezeichnen können, sehe ich nicht ein; auch die Frau Musika in der Vorhalle des Freiburger Münsters begnügt sich mit einer einzigen Glocke. Aber Weber hat auch eine Erklärung für dies Fehlen der Musik bereit: sie kann unter den Attributen der Melancholie seines Erachtens schon deshalb nicht aufgeführt werden, weil sie nach Dürer's eigensten Worten das beste Mittel *gegen* die Melancholie ist. Ich gestehe, dass mir dies zu fein ist, um es zu glauben. Dagegen wird der schreibende Engelbub sehr glücklich von Weber mit der Grammatika in Zusammenhang gebracht. Ob freilich das Tuch, das der Engel sich auf den Mühlstein gebreitet hat, die Kunst der Weberei zu bedeuten habe, ist mir dann wieder zweifelhaft. Und soll denn wirklich der kleine Gegenstand, der rechts vorn neben den Nägeln am Boden liegt und am ehesten ein Bohrer sein könnte, eine Klistierspritze und somit die Medicin vorstellen? Dürer war doch nicht zimperlich, der hätte dies Gerät, wenn er es brauchte, gewiss in leibhaftiger Grösse und unzweideutig dargestellt. Den grossen »Krystallkörper« endlich, der so preislich die linke Bildhälfte beherrscht, möchte Weber mit der von

Dürer so hochgeschätzten Kunst der Perspektive in Zusammenhang bringen. Die Musik also soll er ausgelassen und diese neue Kunst, die unter den 14 kanonischen sich nie befand, dafür eingeschaltet haben! Wer mag, wo solche Willkürlichkeiten Zutritt haben, noch an Dürer's ängstliche Gewissenhaftigkeit glauben? Er war eben hier wie sonst ein freigestaltender Malerpoet. Auf tadellose Vollständigkeit der Attribute kam es ihm sicher nicht an, als er seine Muse der profanen Gelehrsamkeit schuf: er gab von ihren Attributen an, was ihm passte und gut ins Bild ging, und mehr war billigerweise von einem Künstler nicht zu verlangen.

Zu dem »Krystallkörper«, der sich auf dem Stich so breit macht, sei noch eine Bemerkung gestattet. *Peter Apianus* in seinem »*Instrumentenbuch*« von 1533 stellt auf dem Titelblatt zwei Astronomen dar, die Himmelsbeobachtungen anstellen (s. die Abb.); neben dem einen steht ein regulärer Ikosaëder, neben dem andern ein Dodekaëder. Die beiden Körper haben die Höhe eines Tisches, sind also von derselben Monumentalität wie der Rhomboëder auf Dürer's Stich. Zunächst hat es den Anschein, als dienten die Körper den Astronomen als Messtische zum Einzeichnen ihrer astronomischen Messungen. Aber wir wissen nicht, dass man dafür solche Polyëder verwendete, und es hält auch schwer, einen vernünftigen Zweck auszusinnen, den das gehabt haben könnte. In dem Instrumentenbuch Apian's wird, so weit ich sehe, nirgends auf diese Polyëder des Titelblattes Bezug genommen. Sie sind also wohl weiter nichts als Embleme und wollen nur den mathematischen Charakter des Buches gleich auf dem Titel verkünden helfen. Und dieselbe Bedeutung wird auch für Dürer's abgestumpften Rhomboëder in Anspruch zu nehmen sein.

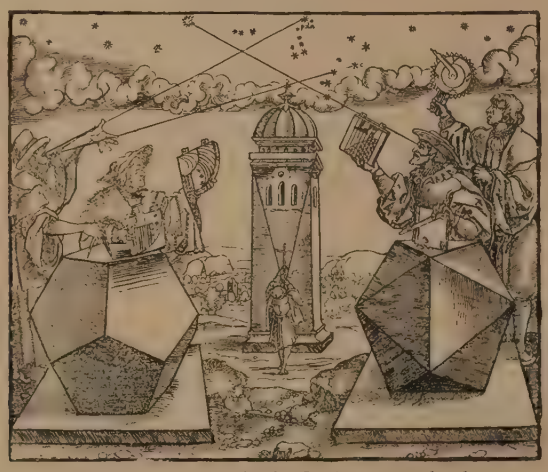
Aber wie kam man dazu, gerade solche Polyëder als mathematische Embleme zu verwenden und in so anspruchsvoller Grösse aufzupflanzen, wie Dürer und Apian es thun? Die Antwort darauf muss die Geschichte der Mathematik uns geben. Wie mein hiesiger Kollege *Bergold* mir versichert, spielte das Problem der regelmässigen Polyëder im 16. Jahrhundert eine erhebliche Rolle. Dürer selbst hat in seiner »Underweysung der Messung« die Netze zu fünf regulären Körpern gegeben, desgleichen zu acht anderen, so alle »in einer holen kugel mit all iren ecken anrüren«. Er hat darauf ausserordentlich viel schönen Platz in seinem Buche verwendet: die Sache war damals offenbar von aktuellem Interesse.

Wenn Dürer nicht einen regulären Körper, sondern das sehr komplizierte Gebilde eines Rhomboëders mit abgeflachten Polen in seinen Stich aufnahm, so mag bei dieser Wahl allerdings die Schwierigkeit, die ein solcher Körper für das *perspektivische* Zeichnen bietet, mitbestimmend gewesen sein. Aber in erster Linie wird das Emblem wie bei Apian ein *mathematisches* sein sollen, und jedenfalls bietet das Titelblatt des letzteren ein lehrreiches Analogon zu der uns Heutigen so auffallenden *Grösse* des Dürer'schen Polyëders dar.

Ich kehre zu Weber's Studie zurück. So wenig mich manche Einzelheit in seiner Schrift befriedigt, so vollständig hat er mich in allen Hauptsachen überzeugt. Vor allem scheint er mir erwiesen zu haben, dass Dürer in seiner Melancholie mit ihrem Kranz von weltschmerzlichem Bittersüss ganz modern jene Schwermut darstellen wollte, die uns erfasst, wenn alle weltlichen Künste und Fertigkeiten uns doch nicht befriedigen können. »Es ist uns von Natur eingegossen,« sagt Dürer selbst an einer Stelle seiner theoretischen Schriften, »dass wir gern viel wüssten, dadurch zu bekennen eine rechte Wahrheit aller Dinge. Aber unser blöd Gemüt kann zu solcher Vollkommenheit aller Kunst, Wahrheit und Weisheit nicht kommen.«

Zum Schluss noch eine persönliche Bemerkung. Weber ist so gütig, einen Aufsatz, den ich über »die sieben freien Künste in der Vorhalle des Freiburger Münsters« in der Zeitschrift des Breisgauvereins Schauinsland veröffentlicht habe, wiederholt zu citieren; aber wenn er auf S. 52 anlässlich eines Blattes aus dem Hortus deliciarum der Herrad von Landsperg bemerkt: »Es ist eine ansprechende Vermutung Baumgarten's, dass in dieser Federzeichnung vielleicht die Nachbildung eines bemalten runden Tisches erhalten ist, wie sie in karolingischer Zeit beliebt waren,« so thut er mir damit entschieden der Ehre zu viel an. Nicht von mir stammt dieser Vorschlag, sondern von J. von Schlosser. Ich billige ihn übrigens auch nicht, halte es vielmehr mit Straub, der sich durch das Bild der Herrad an ein romanisches Rundfenster erinnert fühlte.

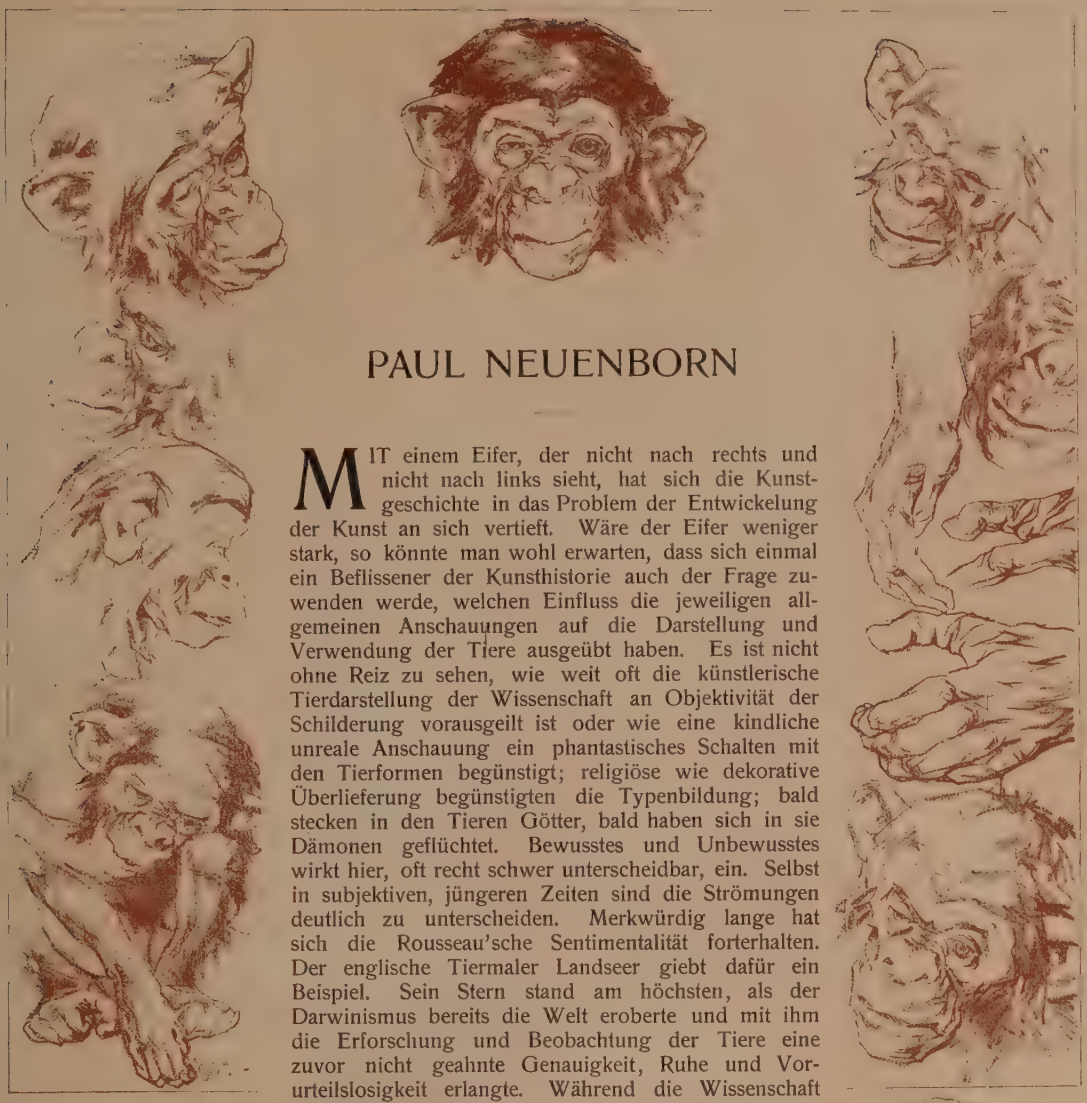
Freiburg i. B. *Fritz Baumgarten.*



Titelblatt zu Apian's Instrumentenbuch

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Berlin SW., Dessauerstrasse 13.
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig.

DER WINTER. ORIGINALLITHOGRAPHIE
VON FRANZ HEIN IN KARLSRUHE o o

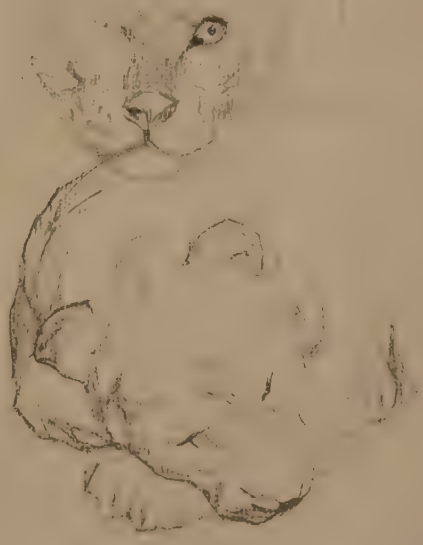


PAUL NEUENBORN

MIT einem Eifer, der nicht nach rechts und nicht nach links sieht, hat sich die Kunstgeschichte in das Problem der Entwickelung der Kunst an sich vertieft. Wäre der Eifer weniger stark, so könnte man wohl erwarten, dass sich einmal ein Beflissener der Kunsthistorie auch der Frage zuwenden werde, welchen Einfluss die jeweiligen allgemeinen Anschauungen auf die Darstellung und Verwendung der Tiere ausgeübt haben. Es ist nicht ohne Reiz zu sehen, wie weit oft die künstlerische Tierdarstellung der Wissenschaft an Objektivität der Schilderung vorausgeilt ist oder wie eine kindliche unreale Anschauung ein phantastisches Schalten mit den Tierformen begünstigt; religiöse wie dekorative Überlieferung begünstigten die Typenbildung; bald stecken in den Tieren Götter, bald haben sich in sie Dämonen geflüchtet. Bewusstes und Unbewusstes wirkt hier, oft recht schwer unterscheidbar, ein. Selbst in subjektiven, jüngeren Zeiten sind die Strömungen deutlich zu unterscheiden. Merkwürdig lange hat sich die Rousseau'sche Sentimentalität forterhalten. Der englische Tiermaler Landseer giebt dafür ein Beispiel. Sein Stern stand am höchsten, als der Darwinismus bereits die Welt eroberte und mit ihm die Erforschung und Beobachtung der Tiere eine zuvor nicht geahnte Genauigkeit, Ruhe und Vorurteilslosigkeit erlangte. Während die Wissenschaft sich befreite, blieb die Kunst vorerst dabei, die Tiere vorzugsweise für rührende Erzählungen zu gebrauchen; während die Biologen bemüht waren, alle anthropomorphen Einflüsse fernzuhalten, schwelgte die bildende Kunst — allerdings mit einigen recht beträchtlichen Ausnahmen, wie etwa Menzel — noch darin, den Tieren recht viele menschliche Tugenden und Laster unterzulegen. Das scheint sich bei der Tierbildnerei auf allen Gebieten endlich in neuerer Zeit ändern zu wollen. Kann auch die bildende Kunst nie darauf ver-

zichten, Tiere als Symbole zu gebrauchen oder durch sie menschliche Schwächen zu verspotten, so bemerkt man doch deutlicher da und dort ein Streben nach Unterdrückung aller subjektiven Absichten, nach rein thatsächlicher Schilderung des Tieres. Diese Richtung erfasst das Tier als Individuum in seiner eigentümlichen Bildung innerhalb seiner Art, unterscheidet es von den Genossen nach Bau, Zufälligkeit, Farbe. Die Richtigkeit nimmt zu, wie man z. B. an Frémiet's Arbeiten sehen kann. Aber auch darüber hinaus wird die Darstellung zum Träger künstlerischen Ausdrucks wie etwa bei den herrlichen, von Leben zuckenden Zeichnungen Swan's. Dabei tritt ein Umstand hervor: die exotischen Tiere überwiegen vor den einheimischen, und darauf sind sicherlich die Zeitumstände, wie die erleichterte Beschaffung schöner Exemplare aus fernen Ländern, das allgemeine Interesse für die überseeische Wunderwelt u. a. nicht ohne Einfluss gewesen.

Von den Arbeiten eines deutschen Künstlers, der auf eignen Pfaden sein Ziel gefunden, zeigt dieses Heft einige Proben und verkleinerte Abbildungen farbiger Blätter. *Paul Neuenborn* ist in Stolberg (Rheinland) im Jahre 1866 geboren und studierte in Düsseldorf. Die schöne Gartenstadt besitzt zwar auch einen seit alters berühmten Tiergarten. Aber die Richtung der dortigen Akademie war zu keiner Zeit so geartet, dass sie junge Künstler auf das reiche Feld hingewiesen hätte, das sich den Studierenden gerade im Tiergarten bietet. Deshalb hat auch Neuenborn sich während seiner Studienjahre nicht mehr als irgend ein anderer zum »Zoologischen« hingezogen gefühlt. Er erlernte in Düsseldorf die Subtilitäten des Handwerks, erwarb sich ein beträchtliches anatomisches Wissen, zeichnete und bemühte sich um das Malen, soweit dies die Einrichtungen der Akademie nicht erschwerten. Ein offener Sinn für das Grosse und Tragische machte ihn nicht bloss zum schwärmerischen Verehrer des Klassischen, sondern führte ihn auch zu erhabenen Stoffen und man sollte es kaum glauben: die erste grössere, selbständige Arbeit dieses prädestinierten Tierschilderers war eine Erweckung des Lazarus. Ja, dieses religiöse Bild besass doch so viele Qualitäten, dass sich ein Engländer fand, der das Bild nach Liverpool entführte, um einem Saale seines Schlosses erhöhte Weihe zu geben. Aber zum Malen von Heiligenbildern war Neuenborn doch nicht der rechte Mann. Ein scharfer Beobachter menschlicher Thorheiten, drängte es ihn, sich teils mit gutherzigem Humor, teils in bitterer Ironie über die Dummheit und prahlerische Rechthaberei, die Selbsttäuschungen und Modenarrheiten in einer Reihe von Zeichnungen auszusprechen. Meist aber lacht aus diesen parodistischen Blättern ein behaglicher Witz, der sich oft nicht gleich auf den ersten Blick verrät. Da dabei häufig Tiere eine Rolle spielten, sah sich Neuenborn veranlasst, ernsthafte Studien nach diesen zu machen und nachdem er einmal im zoologischen Garten zu Düsseldorf studierend vor den Affen, Marabus und Tigern, Flamingos, Straussen und Pelikanen gesessen, hatte ihn diese Welt in Besitz genommen. Mit einem wahren Feuereifer warf er sich auf das neue Feld, auf dem der im Jahre



CIRCE'S ZAUBERGARTEN

Nach einer Lithographie von Paul Neuenborn

1896 nach München übergesiedelte Künstler nunmehr seine eigentliche Thätigkeit gefunden hat. Wie ein anderer Wiesen und Wälder nach neuen Motiven durchstreift, so sieht man ihn in den Tiergärten von Käfig zu Käfig wandern und mit Kohle oder farbigem Stift vor diesen merkwürdigen Geschöpfen Studien machen. Eine fast naturwissenschaftliche Genauigkeit gilt ihm als Vorbedingung, aber nicht als Ziel. Wie traurig wäre auch eine Tierbildnerei, deren grösste Freude die Richtigkeit ist! Es liegt Neuenborn weit mehr daran den malerischen Reiz, den so leicht zu verfehlenden Ausdruck der Tiere in Ruhe und Leidenschaft, das Spiel ihrer Muskeln, das Glänzen eines Felles, den Zauber eines Gefieders und ähnliches festzuhalten. Noch ist das Zeichnerische bei ihm überwiegend, aber in seinen späteren Blättern sucht er bereits mit Absicht das Malerische in den Vordergrund zu stellen. Neuenborn hat nur wenige Tierbilder in Öl gemalt. Die Lithographie ist gegenwärtig sein bevorzugtes Ausdrucksmittel. Er beherrscht ihre Technik in trefflicher Weise und bekundet in seinen Blättern feinen Geschmack und einen Sinn für gewisse grosszügige dekorative Anordnung, durch welche seine Lithographien mit Recht eine grosse Beliebtheit als vornehmer Zimmerschmuck erreicht haben. »Dekorativ« natürlich nicht im altmodischen Sinne eines schluderigen oberflächlichen Hinwühlens, sondern im Sinne einer einheitlichen wirksamen Linienführung und eindrucksvoller Fleckwirkung. Neuenborn liebt es, in der Mitte seiner Blätter das dargestellte Tier in seiner Umgebung oder in einem besonderen Momente als Hauptbild zu zeigen und dieses mit einem Rahmen von Studien des nämlichen Tieres in allen möglichen charakteristischen Wendungen und Einzelheiten zu geben. Mag sein, dass dadurch der Eindruck des Hauptbildes zuweilen gestört wird; sicher aber ist, dass man hierdurch von dem Individuum des Mittelbildes aufs genaueste unterrichtet wird und — was künstlerisch weit wichtiger ist — dass wir auf diese Weise einen Blick in die Art von Neuenborn's Studienart erlangen und bemerken, dass der Künstler nicht bloss blitzschnell vorübergehende Bewegungen zu erfassen versteht, sondern auch über einen Strich von zuweilen entzückender Frische gebietet. Um die Raschheit dieses Blickes und Striches könnte unseren Künstler oft ein Japaner beneiden. Neuenborn's Lithographien exotischer Tiere gehören zu den charakteristischen Erscheinungen der zeitgenössischen Tierbildnerei, in die Reihe der Zeichnungen Swan's und der Plastiken eines E. M. Geyger, Frémiet und Gaul.

K. MAYR.

Nach einer Lithographie von Paul Neuenborn in München

DIE ÄSTHETISCHE BILDUNG DER KINDER

DIE Berichte des in Dresden abgehaltenen sogenannten Kunsterziehungstages sind erschienen, ein kleiner handlicher Band von 217 Seiten, der die hauptsächlichen Äusserungen der Sprecher der Versammlung enthält. Es scheint den Aufgaben dieser Zeitschrift entsprechend, auf die Erörterung der behandelten Frage einzugehen. Vorab möchten wir bemerken, dass das Wort Kunsterziehung, das jetzt allenthalben sich einnistet, uns undeutlich und unrichtig dünkt. Zwar dass nicht etwa die Kunst erzogen werden solle, fühlt jeder sogleich: aber dass durch Kunstwerke eine Erziehung bewirkt werden solle, ist doch nicht ohne weiteres offensichtlich. Man könnte an eine Naturerziehung im Sinne Rousseau's als Gegensatz zur Kunsterziehung denken. Warum sagt man denn nicht einfach, wie vor mehr als hundert Jahren Schiller, ästhetische Erziehung? Ja, so! Die Menschen von heute, die das Dokumentarische über alles lieben, wollen mit der Ästhetik nichts zu thun haben; es ist ein diskreditierter Begriff. Aber Konrad Lange betont in seinem an jenem Tage vorgetragenen Bericht über die Vorbildung der Lehrer auf den Universitäten man möge die Professur der Kunstgeschichte nicht mit historischen, philosophischen (?) oder mathematischen Professuren verquicken, sondern es sei die Kunstgeschichte mit der Ästhetik zu verbinden — was ja neuerdings geschieht durch Schmarsow, Wölfflin u. a. Also nehme man nur das alte bezeichnende, wenn auch fremdartige Wort wieder auf: was wir wollen, ist ästhetische Bildung, insofern unter ästhetisch die geschulte Empfindung und unter Bildung die Förderung der geistigen Funktionen, die keine Anlage vernachlässigt, verstanden wird. Wir wollen wieder einmal dasselbe, was der Philosoph Friedrich Schiller für die Menschheit als höchstes Ziel aufstellte: Totalität, Vielseitigkeit, modernes Griechentum, weil nur durch diese Glückseligkeit, soweit sie auf Erden denkbar ist, herbeigeführt werden kann. Dass der ästhetische Mensch zugleich auch der moralische sei, zeigt Schiller fein und tief. Sein Name, seine Schrift wurde meines Wissens auf dem Kunsterziehungstage gar nicht erwähnt. Warum nicht? Ist er überholt? Gewiss nicht; aber wer liest heute Schiller! Man braucht nur ein paar Seiten, etwa nur den Schlussbrief zu lesen und dann in dem Bericht der Dresdner Tagung ein paar Stichproben aufzunehmen, um sofort inne zu werden, welch ein Abstand sich hier zeigt. Die Besten der deutschen Nation waren vor hundert Jahren theoretisch viel weiter, als die Kunsterzieher von heute. Die Seelen waren damals viel reicher, vielseitiger, elastischer als heute; der Gesichtskreis war zwar im ganzen etwas beschränkt, aber es war doch fast ein Kreis, der noch von fern an den griechischen Götterkreis erinnerte. Wir Heutigen haben weit mehr Schnelligkeit und Fernwirkung, aber — leider! nur nach einer Seite, nach einem Achtel oder Zwölftel des Bildungskreises. Nur das, was mit dem Broterwerb zusammenhängt, wird mit Energie betrieben; alle anderen Gebiete können wir nur eben berühren. So muss man die Menschheit, wenn man sie ganz vor sich haben will, mehr noch als zu Schiller's Zeiten aus lauter Bruchstücken zusammensetzen.

Es ist ganz natürlich, dass man an die Kinder denkt, wenn man nun wieder ganze oder wenigstens halbe Menschheit statt Achtels- oder Zwölftelsmenschen haben will. Denn was einmal verkümmert und vertrocknet ist, lässt sich schwer wieder mit Saft und Leben füllen: und im Alter lernt man ungern mehr, weil man das Gehorchen aufgiebt. Das Kind aber ist bestimmbar nach allen Richtungen und was wäre der ganzen Menschheitsidee förderlicher, als die Beschäftigung mit Kunstwerken, die ja stets eine geistige Einheit, eine Persönlichkeit voraussetzt, mögen diese Werke nun hervorgebracht oder nur genossen werden?

Die ästhetische Bildung würde weit rascher gefördert werden können, wenn bei dieser Bewegung nicht allerhand Unterströmungen vorhanden wären, die kleinere oder grössere Wirbel erzeugen und die Kraft des Stromes an verschiedenen Punkten hemmen. Ja, wäre jeder Einzelne von der Idee durchdrungen, den Nebenmenschen, besonders den Werdenden, die reine Freude an der bildenden Kunst zu vermitteln, etwa in dem Sinne Schillers! Aber da mischen sich so mancherlei Egoismen hinein, die der Aufhorchende wie einen Beigeschmack, wie einen dumpfen Nebenton spürt. Der Eine möchte sein persönlich erworbenes Kunstideal als Kanon aufstellen; der Andere will un-

bequeme Beeinflussungen mit dem Ellenbogen beseitigen, der Dritte will sich bemerklich machen um äusserlichen Lohnes willen; wo bliebe das aus bei grossen Versammlungen! Es hemmt aber sehr die reine Erkenntnis dessen, was zu thun ist.

Die erste Frage, die bei der Diskussion über die ästhetische Bildung der Kinder auftaucht, ist die: Sollen wir die Lust am Schönen bei den Kindern wecken? Ist es nicht zu früh für die keimenden Seelen, wenn wir neben das leichte Kinderspiel gleich das ernste, das ganze Ich in Anspruch nehmende Kunstspiel aufpflanzen? Wird dadurch nicht Zerstreuung befördert, Arbeits- und Denklust, Stetigkeit der logischen Beschäftigung vermindert? Jeder Erzieher weiss, dass es Genüsse giebt, die man Kindern vorenthalten soll. Alle Rauschmittel, die die Nerven reizen, das Blut erhitzen, sind verpönt; sie schädigen das Wachstum und hemmen die normale Entwickelung der Nerventhätigkeit. Der Mensch, mitten hineingestellt zwischen Tierheit und Gottheit, zwischen Arbeit und Genuss, dem nur Regen und Sonnenschein, Tag und Nacht, nicht eins allein, frommt, soll er schon als Knospe den dionysischen Rausch, den jedes Kunstwerk erzeugen kann, empfinden lernen? Geschieht das nicht etwa auf Kosten seiner Arbeitslust, seiner späteren Konzentrationsfähigkeit, seiner Genusskraft? Wird der, der vorzeitig ins Allerheiligste der Kunst geführt wird, nicht die Inbrunst, die Andacht, die Sehnsucht verlieren, die das Entstehen jedes echten Kunstwerkes begleiten muss und die die Voraussetzung des echten Kunstgenusses ist? Ist nicht Gefahr vorhanden, dass der allzubequem dargebotene Kunstgenuss die Wesen vor der Zeit seelisch reift, ehe sie körperlich reif sind, dass sie später stumpf und blasiert werden und als Erwachsene mit den Nerven eines Greises die kreisenden Erscheinungen betrachten? Man hat Exempel, dass Kinder, denen in früher Jugend alle Freuden des Lebens offen stehen, die Konzerte, Theater eifrig besuchen, Gelage veranstalten und dergleichen, die den Sinnenreiz, die Wollust des Daseins frühzeitig durchkosten, später von einem schrecklichen Pessimismus, ja Cynismus befallen werden, dass sie nicht mehr geniessen können, weil ihnen die Sehnsucht abhanden gekommen, verflogen ist und die alsdann wunderliche perverse Genüsse aufsuchen, nur um das Gefühl der Leere zu betäuben, jene entsetzliche Öde, die wir in Zeiten allzu üppiger Kultur auftreten sehen? Denn darüber ist kein Zweifel, dass nie ein dauernd wirkendes Kunstwerk entstand ohne jene tiefe Sehnsucht nach Verkörperung, ohne den Rausch der endlich befriedigten Gestaltungslust, und dass ohne jene Sehnsucht im Beschauer das Kunstwerk nie im Sinne des Schöpfers wirken kann.

Diese Fragen wurden bei Gelegenheit des Kunsterziehungstages kaum gestreift; alle schienen damit einverstanden, dass den Kindern der Kunstgenuss fromme und daher darzubieten sei. Nicht spartanische, sondern athenische Erziehung scheint angemessen, und eine mässige Lust am Schönen, am Wohlgeschmack, soll den Kindern gegönnt werden.

Darüber aber war man sich auch klar, dass nicht jede Art und jedes Mass von Kunst den Menschenknospen angemessen sei. Hier treten nun die Fragen auf: Wieviel und welche Kunst sind dienlich? Da heisst es dann zuerst: Die moderne Kunst, die noch um Anerkennung ringt, sollte nicht in die Schulklasse eingeführt werden. Nur die anerkannten Meister des 19. Jahrhunderts dürfen die Freunde der modernen Kunst für die Schule fordern; zu weiterem haben sie kein Recht, das wurde von Professor Lichtwark, dem Führer der Bewegung, ausdrücklich betont.

Einer der trefflichsten und massvollsten Berichte jener Tage war die Erörterung des Lehrers *R. Ross* aus Hamburg über das Kinderzimmer. Was hier über den Zusammenhang des Spiels mit der Kunst gesagt wird, die Warnungen vor Überspannung, der vorsichtige Hinweis auf die echte Kinderkunst, die im guten Bilderbuche niedergelegt ist, verriet den tüchtigen Pädagogen, der die Frage auf Grund der besten Autoren geprüft und reiflich erwogen hatte. Allein der Bericht brach gerade da ab, wo das Interessanteste kommen, wo aus dem Allgemeinen das Besondere herausgehoben werden sollte: die rechte Wahl der Bilder, die dem Kindesalter frommen. Der Referent empfahl zwar ausser den Wiener Bilderbogen die Meisterbilder des Kunstwart-Verlags und die Steinzeichnungen der Firmen Voigtländer und Teubner. Die ersteren dürften kaum auf Kinder unter sieben Jahren irgend welche Wirkung machen; und die letzteren sind, zumeist an sich vortrefflich, vielfach ganz unkindlich. Nicht was der Künstler träumt, sondern was das Kind träumt, soll hier aufgepflanzt werden; ja eigentliche, hohe, reife Kunst ist hier gar nicht am Platze. Hierüber später mehreres. Überdies sind ja die Blätter der Karlsruher Künstler auch von diesen selbst für die Schulräume gedacht, mehr auf Fernwirkung berechnet. Uns will scheinen, als ob hier gerade die praktischen Engländer das Richtige getroffen haben. Ihre Friese und halb der blossen Anschauung dienenden Blätter mit der kräftigen Kontur den lebhaften Lokalfarben, die nichts weniger sind als Abschriften der Natur, scheinen uns als Schmuck des Kinderzimmers mehr geeignet als Farbenprobleme, die den reifen Künstler interessieren und schummrige Impressionen, wie die Franzosen sie darbieten.

Nach dieser Introduktion war man auf das Hauptthema der Symphonie, nämlich die Herbeiführung des Kunstgenusses in der oder durch die Schule, gespannt. Dies Thema war, wie billig, der ersten Violine zugewiesen: allein, statt sich in breitem Wurfe einzuführen, erschien an Stelle des Hauptgedankens ein Seitenthema: das Schulgebäude als ästhetisches Hilfsmittel; hierüber liess Bauamtmann Professor *Th. Fischer* sich in längerem, sehr anregendem Vortrage aus. Der Redner schöpfte aus dem Vollen, das fühlte man bei jedem Satze und der nachfolgende Widerspruch in der Diskussion hob nur durch den Kontrast die Wichtigkeit seiner Bemerkungen hervor. Dass bei der Lage, Einrichtung und Ausstattung des Schulhauses nicht alles lediglich nach künstlerischen Gesichtspunkten entschieden werden kann, ist klar. Allein so weit es irgend möglich ist, sollten die lichtvollen, offenbar auf lang-

jähriger Beobachtung und Erfahrung beruhenden Mitteilungen des Redners Berücksichtigung finden. Hier setzt in der That die Geschmacksbildung ein. Warum denn baute die katholische Kirche so prächtige Gotteshäuser, warum hob sie die Stimmung durch allerlei stimulierende Mittel, warum stattete sie die Bauten mit Farben- und Formenreiz aus? Weil das Individuum sich gefangen geben, weil es Ehrfurcht empfinden, die gemeine Deutlichkeit der Dinge abthun sollte. Es war die Suggestionskraft der Kunst, die sich auch in den Bauten kleineren Kalibers bemerklich machte und die noch heute auf die Nachlebenden ihren Zauber übt, wenn wir die geweihten Räume eines solchen Kirchleins betreten. Wenn man den Korridor einer neuen Schule entlang geht und eines ihrer Zimmer betritt, wo die Jugend den halben Tag zubringt: an ein Gefängnis wird man stets erinnert; nur das Allernötigste ist gethan. Das sind nur Schülerfutterale mit Licht- und Luftlöchern, in dem jedes Eingesperrte den Moment ersehnt, wo sich die Thür öffnet. Die Sache ist die: man betrachtet die Schulhäuser als reine Nutzbauten und überträgt sie dem angestellten Stadtarchitekten, der in seiner Thätigkeit von allerlei Haken und Häkchen gehemmt ist, ganz abgesehen davon, dass sich hier oftmals gar nicht der Meister in der Beschränkung zeigen kann, weil er sich nicht als Meisterer der Aufgabe bethätigt, weil die gleiche Aufgabe mehrfach an ihn herantritt und es ja so bequem ist, ein Schema zu wiederholen.

Die Kunstgeschichte, die bei Gelegenheit des Kunsterziehungstages manchen Hieb abbekam, den sie gar nicht verdient hat, muss man befragen, wenn man wissen will, wie eine Idealschule beschaffen sein soll. Wer jemals einen Kreuzgang eines Klosterhofs, der leidlich in Stand gesetzt war, hin und her gewandelt ist, weiss, was Natur und Kunst vereint bewirken können. Die Mönche lehren uns, trotz ihrer Askese, wie man den Boden und das Haus, das man bewohnt, zu schmücken habe.

Der dritte Vortrag, von Geh. Rat *Dr. v. Seidlitz,* befasste sich mit dem Wandschmucke; und hier haben wir mancherlei zu erinnern. Wir knüpfen an die Bemerkungen des Referenten über Photographien, über Verkleinerungen, über Volkskunst, über Lithographie jeweilig ein paar Bemerkungen zur Klärung dieser wichtigen Fragen.

Dass man die Photographien nach Gemälden aus der Schulstube verbannen solle, ist eine Forderung, die nicht als ausgemacht gelten kann. Max Liebermann, gewiss ein Mann von Begabung und von Urteil in Kunstdingen, sagt, dass die Bilder der Düsseldorfer Schule photographiert koloristischer wirken, als die farbigen Originale, weil für diese Schöpfungen die Farbe nicht Lebensbedingung sei[1]). Wenn man also, wie dies Professor Lichtwark thut, ein solches Bild, etwa Vautier's Heimkehr des verlorenen Sohnes, zu ästhetischen Erörterungen benutzt[2]), thäte man, dafern man Liebermann's Urteil nicht durchstreichen will, besser, eine Photographie des Bildes aufzuhängen an Stelle des Originals, weil eben die Nachbildung koloristischer wirkt, als das Urbild. Sehr zu wünschen ist ja, dass der Sinn für Farbe gepflegt wird, aber zur ausschliessenden Doktrin darf diese Absicht nicht erhoben werden, sonst müssten alle Zeichnungen, Stiche, Radierungen auch der alten Meister wegfallen. Die Kunstgeschichte lehrt, wenn man sie hören will, dass die Farbe nicht ein integrierender Bestandteil der malerischen Kunst ist; wir können hier auf Max Klinger's Essay Malerei und Zeichnung verweisen.

Unter allen Umständen aber kann die Nachbildung nach plastischen Werken und Bauten sehr wohl ohne Farbe geschehen; Plastik oder Architektur, also weisse Marmorstatuen oder altersgraue Gebäude erfordern eine farbige Wiedergabe nicht. Die Farbe kann hier allerdings als Kontrastmittel ihre Triumphe feiern: ein Bauwerk im Sonnenglanze auf grünbewaldeter Bergeshöhe wird einen ästhetisch wirksameren Eindruck machen, als eine einfarbige Photographie. Hier kann und mag die Künstlerhand eintreten. Bei der Reproduktion von Plastik ist die Anwendung der Farbe schon weit bedenklicher. Man würde hier den Bildhauer um seine Absichten bringen, wollte man die Zufälligkeiten des Hintergrundes in Farbe wiedergeben. Die Greifbarkeit ist nicht wichtig: denn Einäugige geniessen das Kunstwerk nicht weniger intensiv als Doppelseher.

Ein paar Worte verdienen die Bemerkungen über die Grösse des Wandschmuckes. Die Abmessungen eines malerischen Kunstwerks hängen von zweierlei ab: von der Zahl der Beschauer, die sie zugleich wahrnehmen sollen, also von der Grösse des Raumes, worin es hängt, und von dem Formenreichtum der Darstellung. Eine Wandmalerei hat demnach die grössten Masstäbe; das Altarbild, das Galeriegemälde ist schon kleiner; was aber in Wohnräume kommt, kann bis zur Kleinheit der Miniatur hinabsinken. Auch hier giebt die Kunstgeschichte Beispiele in Masse. Das Schulzimmer ist ein Raum, der sich der Wohnstube mehr nähert, als der Kirche. Die Kunstwerke, sofern sie nicht zu Demonstrationszwecken gebraucht werden, wenden sich nicht an vierzig Personen auf einmal, sondern an jeden einzeln. Altarbilder, Decken, Fresken sind für eine Gemeinde da; nicht jeder kann herantreten. Der Wandschmuck im Sinne der ästhetischen Bildung hält Zwiesprache mit dem Beschauer, keine Ansprache; jeder darf sich dem Bilde nähern. Die Holländer, die mässige Wohngelasse hatten, malten oft ganz kleine, spannenlange Bildchen, Teniers der ältere, Caspar Netscher, der Sammtbreughel seien nur genannt. Man glaube doch ja nicht, dass Bilder kleinen Formats keine Wirkung übten; diese stellt sich nur etwas später ein. Wer Pompeji durchwandert hat, weiss, dass der Wandschmuck, wo er zum Bilde wird, oft ganz kleine, vignettenartige Stückchen aufweist. Das Schulzimmer ist meist grösser als jene Räume, darum kann, besonders bei figuren- oder detailreichen Darstellungen, das Blatt grösseres Format haben, aber nicht so gross wie eine Schultafel, die auf zehn Meter Entfernung noch deutlich das darauf Befindliche er-

1) Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. XII. S. 151.
2) Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken.

kennen lassen soll. Es ist zulässig, aber gar nicht notwendig, dass der Wandschmuck grosses Format habe. Allerdings, wenn man das ganze Auditorium davor versammelt, um Übungen damit zu veranstalten, wenn man also Demonstrationen damit verbindet, das Kunstwerk logisch auseinandernimmt und wieder zusammenfügt, dann ist ein grosses Blatt nötig. Das aber ist Anschauungsunterricht, keine Anleitung zum Kunstgenuss. Denn nur im Herzen, nicht im Kopfe fühlen wir die ästhetische Lust und was von der intellektuellen Auffassung nicht bis zum Gemüt hinabgesunken ist, wird höchstens kalt staunend bewundert, nie aber geliebt. Nur das geheime Zwiegespräch von Seele zu Seele zwischen Kunstwerk und Beschauer ohne alle logischen Gitter und Siebe fesselt den Geniessenden; der warme Pulsschlag des Kunstwerks ist es, der ihn vibrieren macht. Hier heisst es:

»Verwandte Seelen knüpft ein Augenblick
Des ersten Sehns mit diamantnen Banden«.

Noch ein Wort über Volkskunst. Wer das Volk zum Schauen, zum Zuhören bringen will, muss sich in seinem Bilderkreis bewegen, muss seine Sprache sprechen. Das empfahl Luther, das that Hutten, Walther von der Vogelweide, Peter Hebel, Fritz Reuter, Dürer, Chodowiecki, L. Richter, F. Mendelssohn, Johann Strauss. Das echt Volkstümliche breitet sich rasch aus und ist als solches kurzlebig. Heute kann man mit Walther von der Vogelweide, mit Abraham a Santa Clara, mit Dürer nicht mehr die gleiche Wirkung erzielen wie vor Hunderten von Jahren. Wenigstens in der Volksschule nicht. Was anderes ist es, wenn man langsam, retrospektiv sich ihnen nähert. Die Zwischenstufen müssen aber dann sehr sorglich gewählt werden. Die alte Kunstsprache muss alsdann so gelernt werden, wie die Muttersprache, nicht wie ein fremdes Idiom in der Schule. Übung, Selbstübung ist alles.

Die Anschauung, dass eine Verkleinerung mechanischer Art dem Kunstwerk allzuviel von seinem Duft raube, scheint uns nicht hinreichend begründet. Innerhalb gewisser Grenzen müssen die mechanischen Nachbildungen zugelassen werden, sonst rauben wir der Kunstpädagogik ihre wesentlichsten Hilfsmittel. Bei sehr starken mechanischen Verkleinerungen freilich stossen sich die Details und die Farbenkontraste werden leicht grell. Die Details in der Zeichnung lassen sich nicht einfach ausschneiden und die Farbe lässt sich auch ohne Zwischenkunstkopie dämpfen. Aber heutzutage will ja jeder dokumentarische Treue um jeden Preis, und die Ansicht, dass die Farbe vollständig umgesetzt werden müsse, damit das Abbild eine treue Vorstellung vom Original gebe, dürfte deshalb einstweilen noch vielfachem Widerspruch begegnen. Denn bei dieser Destillation entweichen sehr leicht jene flüchtigen, ätherischen Bestandteile, die die »Blume« des Kunstwerkes ausmachen. Ästhetische Wirkungen von gleicher Intensität wird kein billig Denkender von der verkleinerten Nachbildung fordern. Was die meisten wünschen, ist ein billiger Preis, der mit kleineren Formaten schier unzertrennlich verbunden ist. Aber es wäre doch unrecht, zu sagen: lieber gar keine Abbildung, als eine kleine. Den David des Michelangelo stellen sich die meisten Menschen, die das Original oder den Gipsabguss nicht gesehen haben, als eine höchstens lebensgrosse Statue vor. Es giebt keine künstlerische Behandlung, die verraten könnte, wie gross das Werk in Wirklichkeit ist. Die Monumentalität des Werkes ist, wenn sie überhaupt empfunden wird, vom Metermass unabhängig und wird in der mechanischen Nachbildung leichter herausgefühlt als in der Handkopie. Die Handkopie auch des leidenschaftslosesten Künsters bringt stets neue Elemente, Auffassungswürze hinzu.

Was endlich die Lithographie anlangt, von der man sich nach der Erfindung Senefelders so grosse Umwälzungen versprach, so hat diese bis zur Erfindung der Photographie eine grosse Rolle gespielt, die aber durch die mechanische Buchdrucktechnik einerseits, durch die Lichtdruck- und Lichtätzungsverfahren andererseits wieder stark eingeschränkt wurde. Neuerdings haben lithographische Virtuosen besonders in Frankreich technische Meisterstücke hervorgebracht, die manchen Künstler elektrisiert haben und nun bricht, wie es scheint, ein Johannistrieb der Steindrucktechnik hervor. Vielleicht hält diese Nachblüte an. Da aber alle Manieren ihre Zeit haben und die Grenzen der Ausdrucksfähigkeit auch einer subtilen Technik bald erschöpft sind, so wird im Orchester der graphischen Technik auch die Lust an dem einen Instrument, der Steinzeichnung, ihre Zeit haben. Etwas von der Schwere des Steines, das Irdene des Tons wird der lithographischen Technik immer anhaften; und je breiter, dekorativer die Flächen behandelt sind, um so rascher verdunstet der lusterweckende Duft dieser Technik für den Beschauer.

* * *

Die Diskussion über den Wandschmuck war interessant und vielgestaltig. Ein Lehrer namens *Weihrauch* erklärte die Reproduktionen plastischer Werke (Gipsabgüsse) als für die künstlerische Erziehung unzulänglich; der Grund — seine eigene »Kaltblütigkeit« diesen Dingen gegenüber, ist aber nicht beweiskräftig. Ebenso verwarf der Herr die Reproduktion von Bauten, weil an ihnen die hohe Bedeutung von Material und Farbe nicht zu erkennen sei, noch sei an ihnen zu lernen, wie der Gedanke der Zweckmässigkeit Ausdruck gefunden hat. Diese Begründung zeigt den Doktrinär. Alsdann wies Geheimrat *Roscher* auf Ludwig Richter hin; mit vollem Recht. Professor *Lichtwark* äusserte hiernach ein paar ebenso knappe als treffende Bemerkungen über die Kunst, die in dem Wandschmuck erscheinen soll. Er erwies sich hier als ein sehr guter Theoretiker, indem er vor der Massenproduktion von Wandschmuck warnte, indem er empfahl, die Entwürfe solcher Wandbilder vor der Ausführung zu prüfen, indem er an die Qualitäten erinnerte, die die für das Kind bestimmte Kunst haben muss, indem er darauf hinwies, dass man die Bilder zu Zeiten wechseln müsse und das ne quid nimis aussprach. Nunmehr verwandte sich Dr. *Spanier* für

die Reproduktionen von Kunstwerken und gab der Ansicht Ausdruck, dass der Lehrer zum Sehen und zum Fühlen anleiten müsse. Professor Matthaei verwies auf die (übrigens nur aus Versehen vom Referenten nicht erwähnten) Meister des 19. Jahrhunderts; Rektor *Koehler* warf ein paar praktische Fragen auf und brachte der neuen Materie gegenüber die Skepsis des erfahrenen Pädagogen zum Ausdruck. Stadtschulrat Dr. *Wehrhahn* plädierte für äusserste Wohlfeilheit des Wandschmucks; hierzu ist zu sagen, dass diese vom dem Bedarf abhängt. Würde es gelingen, die widersprechenden Meinungen zu vereinen, so würden die Leiter der Schulen, wenn sie die Energie hätten, die Sache zu organisieren, ihren Wandschmuck für eine Mark für das Blatt bekommen, statt dass sie jetzt sechs Mark und mehr bezahlen. Einigkeit macht hier — billig. Daher müssten die Lehrer und Direktoren sich beraten und dann angeben, was sie brauchen können. Lehrer *Götze* erwiderte auf die Fragen des Rektors Köhler und verneinte die Forderung einer methodischen lehrhaften Behandlung der Bilder; Dr. *Cornelius* warnte davor, den Kunstwert erklären zu wollen; Schuldirektor Dr. *Rohrbach* meinte ebenfalls, die Bilder müssten für sich selbst sprechen und liess sich über das Format der Bilder aus; Dr. *Deneken* wies auf die verwandten Bestrebungen in Schweden hin, die Schulen mit Wandbildern auszustatten; er betonte nebenbei den erzieherischen Wert der Plastik, worin ihm später von Professor Dr. *A. G. Meyer* sekundiert wurde. Zwei praktische Hinweise gaben Oberlehrer *Breul* und Professor Dr. *Rein*; jener verwies auf die Ausschmückung der 35 Zimmer der IX. Bürgerschule Dresdens, dieser sprach von den Versuchen und Erfolgen der Übungsschule in Jena, an der pädagogische Experimente angestellt werden. Es ist nicht möglich, innerhalb des hier gebotenen Raumes alle geäusserten Ideen zu berühren; wir müssen auf den Bericht selbst, der nur eine Mark kostet (Verlag von R. Voigtländer, Leizig) verweisen.

Nach der Erledigung dieser Hauptnummer der Tagung hielt Dr. *Pauli*, Direktor der Kunsthalle in Bremen, einen fesselnden Vortrag über das Bilderbuch. Es war dem Herrn Referenten wohl nicht deutlich bewusst, dass eine gewisse Zwiespältigkeit der Auffassung bei der Bilderbuchfrage platzgreift. Die Frage ist erstlich die: Wie soll das Bilderbuch beschaffen sein, damit es dem Kinde gefällt? Diese Frage wurde auch ganz richtig beantwortet. Nötig sind drei Dinge: fesselnder Inhalt, Anschaulichkeit und Einfachheit des Ausdrucks. Kunstwert verlangt das Kind unter sieben Jahren nicht. Die zweite Frage dagegen ist: Wie soll das Bilderbuch beschaffen sein, damit es auch dem Erwachsenen gefällt? Hier lautet die Antwort: es muss Kunstwert haben, ein Künstler von echter Art muss es gemacht haben. Ein solcher Künstler war Dr. Hofmann, der Verfasser und Zeichner des Struwelpeter, nicht; er gesteht es selber ein und auf die Bemerkung, dass ein Bilderbuch Kunstwert haben müsse, erwidert er spöttisch: nun gut, so erziche man den Säugling in Gemäldegalerien und in Kabinetten mit antiken Gipsabgüssen. Dr. Hofmann meinte nämlich, ein Bilderbuch brauche nur dem Kinde zu gefallen; dass es auch noch dem Erwachsenen gefalle, sei eine unbillige Forderung. Verkehrt aber seien alle Bilderbuchentwürfe, die nur darauf ausgehen, ästhetische Wirkungen zu erzielen, d. h. nur den Erwachsenen Vergnügen zu bereiten, nicht den kleinen Kindern.

Nun werden alle Bildungsschwärmer wie ein Mann aufstehen und rufen: Ei, das lässt sich doch vereinigen! Worauf die Antwort zu geben wäre: es ist unnötig, und die Forderung ist zu hoch geschraubt. Ein Bilderbuch, das zugleich Kindern und Grossen gefällt, muss beschaffen sein wie eine Amphibie. Es führt zwei Lebensarten zugleich. Hierüber geben uns die alten Pädagogen hinreichend Belege.

Die alten Griechen waren gewiss ein kunstfrohes Volk und wo sie konnten, prägten sie jeder Lebensform Einheit in der Vielheit, lebende Gestalt, d. h. Kunstform auf. Sie thaten das nicht etwa reflektierend auf Grund von Deduktionen, von Unterweisungen, von Kunsterziehungstagen: sondern naiv, aus dem Unbewussten heraus, aus jenem Lebensgefühl, das aller Logik Mutter ist. Wie aber waren denn die für Kinder bestimmten Thonpuppen beschaffen, die man am Fusse der Akropolis fand? Waren es etwa Göttergestalten in Miniaturformat? O nein! Diese Puppen sind genau ebenso rohe Gliedermänner, wie sie heute fürs Volk fabriziert werden. Warum formten denn aber die Griechen keine Statuetten für die Kinder, warum gaben sie den Kleinen nicht Tanagrafiguren zum Spielen? Einfach darum, weil mit solchen Figuren kaum kindlich gespielt werden kann. Je mehr Leben nämlich der Künstler dem Werke verleiht, um so mehr entrückt er es der Kindersphäre. Je mehr Odem er seinen Gestalten mitgiebt, um so mehr verleidet er dem Kind das Spiel. Denn Spiel ist Selbstschaffen, Belebung des Toten. Thut das der Künstler schon, so bleibt dem Kind nichts mehr und das individuelle Spielzeug wird, weil es allzu sehr beseelt worden ist, für das Kind unbrauchbar. Die Probe auf das Exempel kann jeder machen, dem ein Kind zur Verfügung steht. Nur das Spielzeug wird wiederholt vorgenommen, mit dem sich allerlei machen lässt; das erste Spielzeug ist Idol, ist ein Belebungsobjekt, ist eine Prometheusfigur; das Kind übernimmt die Rolle der Pallas Athene.

Jean Paul hat in seinem krausen Buche Levana oder Erziehlehre, das eine Menge feiner pädagogischer Bemerkungen enthält, eine sehr lehrreiche Geschichte erzählt. Ein kleines Mädchen, das gewöhnt war, einen Stiefelknecht durch bunte Lappen zu einer Puppe umzuschaffen, bekam einst eine Staatsdame mit wirklichen Gliedern, Wachskopf, natürlichem Flachshaar, und eleganten Kleidern geschenkt. Der erste Eindruck war überwältigend — allein nachdem das vornehme Spielzeug ein paar mal an- und ausgekleidet worden war, kehrte das wunderliche Kind zu dem alten Stiefelknecht zurück. Man frage nur eine beliebige Mutter, zu welchen Spielsachen die Kinder am liebsten greifen — ob es nicht die sind, die am gestaltlosesten sind; man frage die Mutter, ob nicht die durchgebildetsten

Spielsachen die stärkste Neigung haben, sich in ihre Bestandteile aufzulösen?

Direktor Dr. Pauli betonte ganz richtig, dass das Bilderbuch in erster Linie ein Spielzeug sei. Ist es aber ein Spielzeug, so muss es dessen Bedingungen erfüllen. Der Vortragende sagte ferner sehr richtig, dass der Struwelpeter in gewissem Sinne ein Kernschuss gewesen sei; er meint nur, es hätte bei seiner Entstehung mehr hohe Kunst hinzutreten müssen. Das scheint uns unrichtig: das Buch wäre, mit mehr Kunst verquickt, nicht noch mehr Kernschuss gewesen, sondern höchstens noch ebenso sehr, wahrscheinlich aber weniger. Allerdings hätte ja der Struwelpeter mehr Kunst vertragen können, aber es wäre kaum zu seinem Vorteil, sondern eher zu seinem Nachteil gewesen; zum Nachteil nämlich seiner Allgemeingültigkeit in »Kinderkreisen«. Der Struwelpeter und das Kaspartheater entsprechen einander: Das eine stellt die Gemäldegalerie, das andere das Drama der Kinderstube vor.

Sobald mehr Kunstwert hinzutritt, gerät das Objekt in Gefahr, der Kindersphäre entrückt zu werden. Beide Dinge haben noch einen dritten Genossen: das Märchen; dies ist das Epos der Kinderstube. Was die Mutter den Kindern erzählt, ist schmucklos und schlicht: man sehe daraufhin Grimm's Märchen durch. Welche Roheiten kommen darin vor! Die böse Stiefmutter muss in glühenden Schuhen tanzen, bis sie tot umfällt: solche drakonische Strafe entspricht dem Gefühl des Kindes, das sich vorher entsetzt und geängstigt hat über die Schlechtigkeit der Stiefmutter. Dem Kind malt man das Gute silberweiss, das Böse pechschwarz: Das ist also Silhouettierkunst, keine Malerei.

> Gleich heisst ihm alles schändlich oder würdig,
> Bös oder gut: und was die Einbildung
> Phantastisch nennt mit diesen dunklen Namen,
> Das bürdet sie den Sachen auf und Wesen.

Wie roh und gewaltthätig benimmt sich Kasperle auf seiner Bühne! Er schlägt alles tot, was sich ihm entgegenstellt, und lässt sogar den Teufel nach seiner Pfeife tanzen. Das Kind aber lacht und bewundert seines Helden lustige Tapferkeit. Wer die Probe machen will, führe den Kindern eine Scene vor, worin der Teufel vom Kasperle nicht geprellt, sondern bezwungen, und seine Seele geholt wird. Das ganze Auditorium, das gespannt allen Siegen seines Helden innerlich jubelnd folgte, wird alsbald in ein lautes Geheul ausbrechen, denn mit diesem einen burlesken Vertreter fährt die ganze Menschheit zum Teufel, und blasses Entsetzen ergreift das versammelte Parterre. Man wende, was sich aus diesen Betrachtungen ergiebt, aufs Bilderbuch an. Glückliche Wahl des Stoffs und höchste Simplicität in der Behandlung sind die notwendigen Erfordernisse der Kinderbilderbücher. Wohl dem schöpferischen Genie, das ausserdem noch dem ekeln Geschmack des Kenners« Genüge zu leisten versteht! Es wird dadurch dem Augenblickserzeugnis Dauer verleihen.

Mit den Vorgängen auf geistigem Gebiete verhält es sich genau ebenso wie mit der leiblichen Nahrung: das zu Geniessende muss sogleich assimilierbar sein. Kinderbilderbücher erscheinen dem Erwachsenen oft ärmlich, dem Kinde dagegen spannend; das Kaspartheater hat ein niedriges geistiges Niveau, in das der Kinderkopf eben noch hineinreicht; die kleine schlichte Erzählung ist für den Erwachsenen reizlos, für das Kind passt sie gerade. Nun kann man ja der geistigen Speise, die bisher den Sechsjährigen behagte, Kunstwürze hinzusetzen. Jakob und Wilhelm Grimm haben die Hausmärchen mit jener höchsten Kunst erzählt, die Natur scheint; Andersen hat seinen Hausmärchen fast stets noch einen tieferen Sinn beigegeben; Ludwig Richter erfüllte ausser der Forderung des schlichten Vortrags noch nebenbei die der hohen Kunstmässigkeit. Diese Doppelqualität nützt ihm nur im Auge der Erwachsenen, nicht aber der kleinen Kinder. Denn entweder empfinden wir naiv oder sentimental, nicht beides zugleich, wie Schiller lehrt; wir sind entweder Natur oder wir müssen die verlorene suchen. Man glaube darum nicht, dass das Kind im stande sei, im Bilderbuche die zeichnerische Qualität Ludwig Richter's, im Hausmärchen die Erzählungskunst Jakob Grimm's, im Andersen'schen die zu Grunde gelegte Symbolik zu würdigen. Diese Qualität ist für das Kind eine qualitas occulta; sie ist seinem Köpfchen nicht assimilierbar, und daher für dieses so gut wie nicht vorhanden. Der Kunstgenuss ist wie der Apfel, der vom Baum der Erkenntnis gepflückt wird: hat man ihn gekostet, so ist es mit dem Paradies der Kindheit vorbei.

* * *

Eins der wichtigsten Hilfsmittel der ästhetischen Bildung, ja das vornehmste schlechtweg ist das Zeichnen. Zeichnen lernen, könnte für den Menschen fast ebensoviel bedeuten, wie seine Sprache lernen. Es ist dem Lesen, Schreiben und Rechnen durchaus gleichwertig, es paralysiert die Abstraktion und führt zur Individuation. Dem Vortrage des Herrn *Goetze* über das Zeichnen und Formen kann man Satz für Satz zustimmen; hoffentlich machen sich alle Schulleiter und die dem Schulwesen Vorgesetzten das Gewicht der Gründe des Redners klar. Der Wert seiner Ausführungen trat durch die nachfolgenden Wechselreden noch deutlicher hervor. Mitten hinein klang aber auch ein Widerspruch, ein Protest von einem Künstler, *Hermann Obrist*, der kein schulmässiges Zeichnenlehren, sondern ein freies künstlerisches Bilden durch besonders Begabte, durch bildende Künstler forderte. Er erklärte das Unterrichten im Zeichnen, die schablonenmässige Massenunterweisung für bedenklich, sah darin höchstens eine Vertiefung des Anschauungsunterrichts, nicht aber einen Versuch künstlerischer Bildung. Der Hinweis auf die Kunstgewerbeschulen, die 30 Jahre lang Zeichenunterricht erteilten und die von ihnen gewonnenen Erziehungsresultate machten sichtlich Eindruck auf die Versammlung. Des Künstlers Forderungen waren die folgenden: Bildende Künstler statt der Zeichenlehrer, Werkstattunterricht statt des Massenunterrichts. Der Referent stimmte diesen Ausführungen im allgemeinen

zu; gemässigt wurden die Protestworte des Münchener Künstlers durch Inspektor Flinzer, der darauf hinwies, dass die Volksschule in der Hauptsache dem Handwerker dienen müsse, und dass man nicht zu weit gehen dürfe, wenn man Kunstbildung verlange. Wir fügen hinzu: Atelierunterricht ist sehr schön, aber die grosse Frage: Wer trägt die Kosten? liegt nahe. Schwerlich wird Herr Obrist Freude am Atelierunterricht haben, wenn er nicht vorher unter den angemeldeten Schülern einer Klasse die Befähigungen prüfen und die Unbrauchbaren d. h. Unbildbaren ausscheiden dürfte. Was sollte dann aber mit den Ausgeschiedenen werden? Sollen sie, die weniger begabt sind für zeichnerische Darstellung, nun gar keinen Unterricht im Zeichnen erhalten? Oder sollen sie doch noch einem Zeichenlehrer überantwortet werden?

Als Berichterstatter in der Handfertigkeitsfrage trat Direktor Dr. *P. Jessen* auf. Er wies auf die handwerkliche Grundlage der Kunst hin, empfahl Verwertung echter Stoffe, werkgerechter Formen und forderte ehrliche Arbeit. Im einzelnen ging der Redner etwas zu weit in der Verallgemeinerung. Dem Kinde ein Stück Holz und Werkzeuge dazu zur Herstellung eines schlichten Geräts in die Hand zu geben, ist nicht unbedenklich. Ein acht- oder zehnjähriges Kind wird mit Hobel und Säge nicht viel beginnen können; es ist zu schwach an körperlichen Kräften. Gegen die Spielereien, die in Dilettantenkreisen so viel Unheil angerichtet und den Dilettantismus in der Kunst lächerlich gemacht haben, wandte sich der Sprecher energisch und verwarf dabei auch die vermeintlichen Surrogattechniken, von denen er das Bemalen, den Holzbrand, die Kleineisenarbeit u. s. w. namhaft machte. Mit Verlaub: das sind gar keine Surrogattechniken. Unsere Altvorderen bemalten ihre Stühle und Truhen, ihre Öfen, ja ihr Schmiedeeisen; sie brannten und schnitzten ihr Holz und bildeten Kleines und Grosses aus allerlei Metallen. So wie sie früher selbst spannen und webten, schnitzten sie und malten sie, ohne berufsmässig Spinner, Weber, Schnitzer oder Maler zu sein. Holzbrand und Kleineisenarbeit sind vortrefflich an sich, durchaus nicht lügnerische oder lächerliche Techniken; wer gute Arbeiten sehen will, besuche einmal die Fachschule in Cortina d'Ampezzo. Lächerlich ist nur der Zwerg, der sich duckt, wenn er durchs Stadtthor geht, sagt Lermolieff-Morelli. Was den Dilettantismus lächerlich gemacht hat, ist nie die Technik, sondern immer nur die Eitelkeit gewesen. Wer einen schlechten Stuhl baut und darauf stolz ist, verdient denselben Spott wie einer, der einen liederlich ausgeführten Holzbrand ausstellt. Wer den Brennstift nimmt, um eine von fremder Hand vorgezeichnete Darstellung sklavisch nachzuziehen, betrügt sich und andere: wer freihändig arbeitet, schafft redlich. Der Berichterstatter meinte weiter: Nicht die schlichte, schmucklose Werkarbeit sei unkünstlerisch, sondern das Ornamentmachen ohne voraufgehende Werkarbeit, die Beschäftigung mit dem abstrakten Zierrat, einerlei ob auf dem Papier, dem Thon und dem Holz. Hier müssen wir denn doch ein kleines Veto einlegen. Es ist sehr die Frage, ob die Jamunder Bauernstühle von denselben Personen gezimmert sind, die sie bemalt haben; es ist durchaus nicht erwiesen, dass die alten Mangelhölzer, die so zierlich mit Kerbschnitt versehen sind, nicht vom Tischler roh geliefert, und erst von den Bestellern verziert worden sind; und man kann als sicher annehmen, dass die Grobschmiede das Schmiedeeisen unbemalt geliefert haben, dass die Farbe vielmehr später, vielleicht um das begonnene Rosten fernerhin zu verhüten, aufgestrichen worden ist. In Immermann's Oberhof erzählt der wackere alte Dorfschulze, der selbst die Axt führt und so den Zimmermann spart, dass er zu seiner eignen Warnung einen missratenen Schrank, den er einmal selbst zu tischlern versucht, auf dem Boden stehen habe. Der Dilettantismus, der schlechte Geräte herstellt, ist ebenso wenig tauglich, als der, welcher schlechten Zierrat aufmalt oder brennt. Nein, der springende Punkt liegt anderswo. Der Dilettant ergötzt sich selbst, nicht andere. Sobald er aber sein Produkt ausstellt, oder gar verkauft, erhebt er die Prätension der Künstlerschaft. Konrad Lange unterscheidet in dem Vortrage über das Wesen der künstlerischen Erziehung richtig zwischen dem echten und dem falschen Dilettantismus. Der echte ist keusch: er ist nichts als eine Schulung auf eigene Faust; Technik, Material, Leistung ist hier ganz gleichgültig. Der falsche Dilettantismus ist verkappte Eitelkeit ohne Ernst; er wird nicht um der Sache willen, sondern um der Schmeichelei willen betrieben; er jagt das Wild nicht, sondern kauft es im Laden. Der echte Dilettant arbeitet, um fortzuschreiten; der falsche, um mit dem Produkt zu prunken. Konstruktive Arbeiten aber begehre man doch nicht von der Jugend. Laubsägearbeit, Kerbschnitt, Papparbeit, das macht die Hand geschickt, und Holzbrennen ist dem Zeichnen sehr nah verwandt. Die Frage der Konstruktion, die Statik des Geräts verbleibe dem Meister oder dem Altgesellen; dem Lehrling kommt ihre Lösung nicht zu. Denn was wird der Lehrling auch hier nur thun? Nachahmen, nicht schaffen.

Über die Anleitung zum Genuss der Kunstwerke gab Professor *Lichtwark* einige Aphorismen. Die Auffassung des Berichterstatters ist durch mehrere Schriften hinlänglich bekannt. Er schwärmt für Originale und verwirft für den Anfang alle Kopien; das geht zu weit: das Umgekehrte scheint uns richtiger. Eine gute Kopie eines verlorenen Originals ist doch einem schlechten Original vorzuziehen. Wo bliebe denn unsere Anschauung von der Antike, wenn wir alle römischen Kopien griechischer Originale verwerfen wollten! Erst Nachbildungen machen die Originale populär.

Es ist ein Beweis dafür, wie tief wir im Litterarischen stecken, dass man uns jetzt die Musik und die bildende Kunst durch Erläuterungen nahe bringen will. Das ist ein grässlich ermüdender Umweg, und in den meisten Fällen ein Versuch mit untauglichen Mitteln. Diese Erläuterungen ziehen stets Erschöpfungen nach sich und hat man die Schönheiten hervorgehoben,

so heisst es doch: Zum Teufel ist der Spiritus, das Phlegma ist geblieben. Wer vermag es, den Kunstgehalt einer Beethoven'schen Sinfonie zu erklären! Wer, die Schönheit der Sixtina zu berechnen! Anleitung zum Genuss des Kunstwerks — ist das nicht wie Anleitung zum Genuss des Schlittschuhlaufens oder des Fliegens? In den Kunstwerken, die alle lebende Gestalt sind, erscheint der lebendige Geist dem lebendigen Geiste. Musikalischer Kunstgenuss ist nur durch Töne, poetischer nur durch Worte, bildnerischer nur durch Bilder vermittelbar; die Symbole lassen sich nicht austauschen. Das Kunstwerk, welches sich nicht selbst erläutert, schweigt dem Beschauer, weil dessen Seele halb blind und taub ist. Es ruft höchstens: Du gleichst dem Geist, den du begreifst, nicht mir!

Wie kommt es denn, dass wir so viele heimliche Trauerspieldichter auf den Gymnasien haben, aber viel weniger heimliche Maler? Daher, dass der Schüler Schiller und Shakespeare kennen lernt, und dass sein Gemüt sich daran entzündet, so dass es mit heller Flamme brennt. Und das Lesedrama ist doch nur ein schwaches Abbild des im Theater aufgeführten. Wollen wir nun die Seelen für bildende Kunst entzünden, was ist hiernach nötig? Gute Abbilder hoher Kunst. Die Zeit, die man mit Erläuterungen sonst vertrödelt, diene allein der immer wiederholten, immer mehr vertieften Anschauung. Aber man wähle die rechten Kunstwerke! So gewiss kein Lehrer den Primanern Ibsen und Maeterlinck empfehlen wird, so gewiss wird auch kein Einsichtiger den Werdenden Manet und L. von Hofmann vorführen. Zur raschen Förderung der ästhetischen Erziehung, zum raschen Wachstum der Genusskraft ist technische Uebung, Malen, Modellieren, Musizieren sehr dienlich. Hier beim Erlernen des Technischen darf Zwang herrschen, aber bei der reinen Anschauung nicht, weil da Ermüdung der Todfeind des Fortschritts ist. Herr *Obrist,* der bei dieser Gelegenheit nochmals das Wort ergriff, hat von seinem Standpunkt durchaus Recht. Er möchte Atelierunterricht, weil dieser am raschesten bildet. Denn nicht nur Lehre und Anschauung reizt, sondern am meisten das Beispiel. Kunstwerke entstehen zu sehen, bedeutet noch mehr, als die fertigen betrachten. Aber wohin soll das führen, wie soll man das ermöglichen! Wenn man einen raschen Versuch machen wollte, der Freude an der Erscheinung mehr Raum zu gönnen, das viele Lernen von Worten, Begriffen, Vokabeln zurückzudrängen und dafür das Erfassen der substanziellen Formen zu begünstigen: das würde beträchtliche Erschütterungen unseres Erziehungswesens herbeiführen. Solche Transformierung könnte nur ganz allmählich geschehen, wenn sie sich ohne Reibungen und Erhitzungen abspielen soll, und sie nimmt daher zweckmässig ihren Anfang in den Seminaren, wo die Führer und Leiter der Jugend gebildet werden.

Was Seminarlehrer *Muthesius* über die Ausbildung der Seminaristen äusserte, ist fast durchweg höchst beachtlich. Er wünschte, dass von der heimatlichen Kunst, wo es thunlich sei, ausgegangen werde (was Lichtwark schon betont hat), dass man die Grösse der vaterländischen Kunst kennen lernen solle; einige theoretische Ausbildung schien dem Redner wünschenswert, Elementarkunstlehre, Elementarästhetik, kunsthistorische Orientierung, Vermehrung des Zeichenunterrichts, kurz alles, was die Entwickelung der ästhetischen Lust beflügelt.

Endlich trat noch Professor Dr. K. Lange auf die Rednertribüne, um einige Leitsätze über die Vorbildung der Lehrer auf den Universitäten vorzutragen. Er empfahl Verbindung der Kunstgeschichte mit der Ästhetik, Lösung der Ästhetik von der Philosophie und Umgestaltung zu einer wirklichen Kunstlehre, Bereicherung der kunsthistorischen Sammlungen, wechselnde Ausstellung von Kunstblättern, verbunden mit Führungen und Vorträgen, und zwar neben historischen auch systematische, Übungen im Betrachten, Erklären und Beurteilen von Kunstwerken, Erhaltung des akademischen Zeichenlehrers. Es gebricht uns an Raum, auf diese Forderungen, die an dieser Stelle (der Universität) alle sehr berechtigt sind, näher einzugehen. Eine Ergänzung zu den Thesen, die der kenntnisreiche Kunstlehrer aufstellte, bildete sein am nächsten Tage gehaltener Vortrag über das Wesen der künstlerischen Erziehung. Er fasste darin zusammen, was die Redner des Tags vorher einzeln geäussert hatten. Erziehung zur Genussfähigkeit lautete das Leitmotiv. Über die Einzelheiten in den Ausführungen uns mit dem Redner an dieser Stelle auseinanderzusetzen, würde eine längere Erörterung nötig machen; zum Teil findet der Leser unsere Einwürfe in dem Voraufgegangenen angedeutet.

Zu erwähnen sind noch die beiden rednerischen Zugaben, womit Professor Lichtwark manchen Hörer in Enthusiasmus versetzte: Über den Deutschen der Zukunft und die Aufklärung über den Holbein'schen Totenbilderkreis. Was den Deutschen der Zukunft anlangt, so konnte der Vortragende keine deutliche Vorstellung davon erwecken, zumal er erklärte, sich noch kein rechtes Bild von ihm gemacht zu haben. Er schien aber zu wünschen, dass eine Verschmelzung des deutschen Offiziers und des englischen Gentleman sich im zukünftigen Deutschen zeigen möge. Er besprach das Parallelogramm der Kräfte, die von Schule und Heeresleitung, von der Trias Lehrer, Universitätsprofessor und Offizier ausgehen. Uns will bedünken, dass der Deutsche der Zukunft nicht nötig habe, nach dem Vaterlande Joe Chamberlain's hinüberzuschielen; es genügt, wenn er sich nur an dem Deutschen der Vergangenheit ein Vorbild nimmt. Ihre Lehre und ihr Beispiel wird ihm Halt und Besonnenheit genug verleihen. Wir denken hier an Luther, Dürer, Lessing, Friedrich den Grossen, Bach und Händel, Schiller und Goethe, die beiden Humboldt's, die beiden Brüder Grimm, Bismarck und Moltke, Menzel, anderer nicht zu gedenken. Diese Aufrechten, wie Gottfried Keller die Unerschrockenen zu nennen pflegt, bilden den wahren Adel der Nation; und wenn ein Volk sich solchen Adels rühmen darf, so ist es das deutsche. Denn diese Vorbilder verleihen uns die von Lichtwark vermisste nationale

Grundlage und erwecken in uns die ebenfalls vermisste gestaltende Kraft, befreien uns vom Lakaiensinn und helfen uns, in freier Selbständigkeit den Lebenswirbeln zu widerstehen.

Über den Holbein'schen Totentanz wusste der Verkündiger altdeutscher Kraft und Tiefe manche treffende Bemerkung zu äussern, blieb jedoch im ganzen hinter dem, was Woltmann über Totentänze, und den Holbein'schen insbesondere, vor etwa dreissig Jahren geschrieben hat, zurück. Vor allem fehlte bei den Erläuterungen die Erörterung des Kulturhistorisch-Wichtigen; wahrscheinlich bestimmten den Redner gewisse Rücksichten, auf das Teufelchen hinzuweisen, das auf die Seele des Papstes lauert und dergleichen mehr. Die Erläuterungen trugen vielfach den Charakter der Improvisation. Unserer Ansicht nach ist gerade der grossartige Cyklus Holbein's für pädagogische Zwecke ganz ungeeignet; wie viel besser wären die Illustrationen Holbein's zum alten Testament verwendbar! Dort ist das Meiste den Kindern unmittelbar verständlich, wenn sie die biblische Geschichte hinter sich haben. Aber mit dem Todesgedanken, mit der Darstellung von lebendigen, handelnden Gerippen sollte man kleine und grosse Kinder verschonen. In der Zeit, wo das Recht Not litt, wo Seuchen wüteten, wo der Klerus in Wollust und Üppigkeit verkam, spielte diese bittere Bilderarznei eine heilsame, fermentierende Rolle. Heute gebrauche man sie mit Vorsicht; Kinder insbesondere sollen zur Ehrfurcht, nicht zur blossen Furcht erzogen werden. Was Kinder aber bei Bildern zuerst fesselt, ist der reale Vorgang; und bei dem starken Aufnahmevermögen der Jugend sind bildliche Darstellungen fast Erlebnissen gleichzuachten. So lange die Kinder vom Tode nichts wissen, werden die Totenbilder Holbein's zwar nicht schreckhaft wirken. Sie werden die Bilder nicht verstehen, woraus sich von selbst ergiebt, dass sie auch keinen ästhetischen Genuss davon haben können. Sobald sie erst einmal die Rolle des klapperdürren Mannes begriffen haben und ihnen deutlich geworden ist, dass und warum sie diesem erbarmungslosen Würger nicht entrinnen können, wird das Grausen alle ästhetischen Gefühle ersticken.

ARTUR SEEMANN.

P. Neuenborn fec.

Ambrogio Lorenzetti, Engel der Verkündigung. Siena, Akademie

DAS GUTE REGIMENT

FRESKO VON AMBROGIO LORENZETTI IN SIENA

I.

DER traurige Zustand, in welchem sich die politischen Fresken Ambrogio Lorenzetti's in der Sala della Pace des Palazzo pubblico von Siena befinden, hat den Professor Giuseppe Catani veranlasst, in einer verkleinerten Kopie den ehemaligen Zustand der Eingangswand zu rekonstruieren. Die Wiederherstellung gerade dieses Freskos war möglich; das des schlechten Regiments ist unrettbar verloren, während die Stirnwand mit dem Titelbild noch leidlich erhalten ist und der Rekonstruktion nicht bedarf. Ich habe im vorigen März einen Vergleich des Originals mit Catani's Blättern, die ins South Kensington-Museum gewandert sind, mit Hilfe der Photographie vorgenommen und mich von der Zuverlässigkeit der letzteren überzeugt. Obwohl das »Museum« bereits die eine Hälfte dieses Freskos in der Rekonstruktion gebracht hat, glaubte ich die Reihe hier noch einmal vollständig vorlegen zu sollen. Denn diese Fresken sind nicht nur ihrem Stoff und moralischem Pathos nach ungeheuer lehrreich, kulturhistorisch wichtig und in ihrer Art einzigartig in Toskana, sondern sie sind schlechthin das für die Entwickelung bedeutendste Fresko, das Siena aus dem Trecento aufzuweisen hat. Duccio's Altarblatt war gerade um seiner ehrwürdigen Hieratik willen *der* Hemmschuh für die Weiterführung der mobilen Tafel; wir müssen von vornherein Sienas neue Vorstösse im Fresko suchen. Und da sind Simone Martini's und Lippo Memmi's Maestà in Siena und S. Gimignano, da sind des ersteren Martinusfresken in Assisi ebenso wie die evangelischen Novellen Bartolo's di Fredi und Barna's in S. Gimignano nicht ausschlaggebend gewesen.

Die Martinslegende hätte es sein können, wenn sie nicht in Assisi zu versteckt gewesen wäre; die andern Fresken entbehren alle der Frische einer neuen Conception. Während die Majestätsbilder ganz im Stil der feierlichen Repräsentation stecken bleiben, während die biblischen Chronisten bei allen kleinen Einfällen treu im Gefolge der grösseren Meister bleiben, hat sich Ambrogio in diesen Fresken, die, obwohl stark allegorisch angelegt, hier zur epischen Chronik umgearbeitet sind, ganz persönlich frei aussprechen können. In der Anlage des Ganzen wie im Detail hat er sich so ungezwungen ausgesprochen, wie in Siena es ihm keiner nachmachen konnte, wie es in Florenz niemand zu thun willens war. Leider fehlt uns für das Verständnis Ambrogio's das wichtige Dokument der Fresken in S. Procolo-Florenz, die er hier seit 1332 ausführte und die gleichzeitigen durch Ghiberti und den Anonymus Magliabecchianus gegen Vasari gesicherten Chorfresken in S. Spirito.[1]) Während seine bedeutenden, beiden Altarbilder, die fast antike Madonna de' Donzelli von 1344 der Sieneser Akademie (II, 33) und die 1342 für das Spedaletto der Mona Agnese gemalte presentazione al tempio (heute in der Florentiner Akademie, Cimabuesaal) uns für Ambrogio's Eigenart zum Unterschied von Simone's Tafeln sowohl wie denen seines älteren, lange nicht so begabten Bruders Pietro einen klaren Begriff geben, sind wir im Fresko trotz der Reste in San Francesco durchaus auf diese politischen Allegorien angewiesen.

Aber nicht nur mit Hinsicht auf Ambrogio sind diese Allegorien überaus wichtig. Sie sind auch inhaltlich durchaus Unica in Toskana. Florenz hat ihm nichts an die Seite zu stellen. Lag es für Giotto nicht nahe, als er die Kapelle der Bargello ausmalte, ein politisch Lied zu singen? Der Meister der religiösen Allegorie (Assisi, Unterkirche, Padua, Arena) hat uns keinen bürgerlichen Lobgesang hinterlassen. Es ist, als ob die Klöster von S. Maria novella und von S. Spirito, diese beiden Hochschulen der Scholastik, alles systematische Denken in Florenz gepachtet hätten. Wohl wird die Vertreibung des Walther von Brienne, duca d'Atene, von Giottino u. a. zum mahnenden Gedächtnis an das Thor des Stadthauses gemalt; aber dies Fresko war eine lokal-historische, ironische Notiz. Selbst das sonst so rückständige Venedig feiert im Trecento schon seine Vergangenheit, seinen Sieg über den Franken Pipin, die Steigbügelscene zwischen Barbarossa und Alexander III., die Schlacht von Spoleto, im breit entwickelten Stil an den Quadern des Rialto. Siena war es vorbehalten, die begriffliche Diskussion vom kirchlich-religiösen auf das bürgerliche Gebiet hinüberzuspielen. Und dieser Wechsel des Themas erwies sich als ungemein fruchtbar. Denn Ambrogio durchbrach in diesem Cyklus, nachdem er den Begriffen der Scholastik an der Stirnwand ihr feierliches Thronrecht eingeräumt hatte, instinktiv das körperlose Begriffsalphabet und drang zur anschaulichen Schilderung durch. Doch lassen wir die Fresken selbst reden.

[1]) Die kleinen Predellen in der Florentiner Akademie (Cimabuesaal), die aus S. Procolo stammen, mit der Legende des Procolo und Niccolò sind das einzige, was uns von Ambrogio's Thätigkeit in Florenz, die namentlich für Bernardo da Firenze so wichtig wurde, übrig geblieben ist. Das Hauptbild des Altars wird die Madonna, auf den Flügeln Procolo und Niccolò als stehende Einzelheilige, enthalten haben; es ist gleichfalls verschollen. Erwähnt sei hierbei, dass das Berliner Museum eine Replik der einen Nikolauspredella (Nr. 1097) von der Hand eines Malers aus dem Kreise Fra Angelicos besitzt, bei der aber statt Nikolaus die heilige Helene ihr ähnliches Wunder verrichtet.

II.

Dass die Stadt, deren Handel und Wandel geschildert und gepriesen werden soll, Siena selber ist, bedarf keines Hinweises. Wir erfahren es nicht nur aus der Silhouette der Domkuppel und des frei nach oben sich lichtenden Zebra-Campanile, der bei der Ansicht von Südost links von der Kuppel erscheinen muss; wir sehen nicht nur die sienesische Lupa, die hier vor der stark nach Westen zurückgerückten Porta Pispini wacht; sondern der Künstler hat seine »Città« auch ganz präcis porträtiert. Die hinter dem Palazzo Pubblico tiefgelegene Piazza del Mercato, noch heute der Gemüsemarkt Sienas, ist der Schauplatz. Rechts führt die Via del Salicotto, links die heute nach Giovanni Dupré umgetaufte Gasse aus der südlichen Contrade zum Centrum der Piazza del Campo. Die tiefe Lage des Mercato bringt es mit sich, dass er von einem ganzen Häusermeer geschlossen wird. Die stolzen zinnenbekrönten Paläste trugen im 14. Jahrhundert noch jene massiv-viereckigen, in ihrer Höhe aber doch schlanken Türme, mit denen Familienstolz und Geschlechterneid gern prunkten; später sind sie abgetragen, als ihre Höhe ebenso wie in Gimignano ins Ungemessene stieg und mehr als ein Einsturz die Sienesen erschreckt hatte.

Das ghibellinische Siena hat durchweg ungekerbte Zinnen, im Gegensatz zu den Guelfenstädten Toskanas. Die Paläste sind in einer zierlich-schlanken Gotik ohne viel Profil, ohne Dekor aufgeführt. Jedes grössere Fenster hat Anspruch auf eine Säule, deren heller Ton gegen das Dunkel lebendig absticht. Fast überall zieht sich ein Gestänge vor die Fenster; hier werden Blumenkörbchen aufgehangen, hier Tücher ausgehängt, bei Festen Teppiche angebracht, auf deren Polster dann die Arme der herausschauenden Schönen ruhten.

Alle diese Häuser beginnen eigentlich mit dem ersten Stock. Das Parterre enthält Lagerräume, Bottegen, einen Ausschank, oder wird vom breiten Portone verbraucht. Solche Vorsicht mag in Zeiten der Strassenkämpfe notwendig gewesen sein; nicht ohne Grund lag zudem unmittelbar neben dem Hauptthor die Guardia, deren Fenster so hoch waren, dass die sitzenden oder schlafenden Wächter von keinem heimlichen Pfeil getroffen werden konnten. Der Oberstock springt in Siena wie im Norden gern vor. Man gewann so Platz, ohne die Strasse zu verengen; ja in Zeiten des Angriffs boten diese Vorbauten einen

Ambrogio Lorenzetti, Das gute Regiment Linke Hälfte: La città. Siena, Palazzo pubblico

guten Stand für die Verteidigung mit Öl und Pech. Das Eckhaus an der linken Strasse zeigt solche Vorkragung. Ganz eigenartig sind dabei die kleinen Öffnungen unter den Eckfenstern, die gewiss auch mit der Verteidigung zusammenhängen.

Siena liegt auf schmalen steilen Felsgraten und muss seine Häuser arg zusammenschachteln. Daher ist der Garten innerhalb der Stadtmauer ein unbekannter Luxus. So flüchtet der Bürger am Abend auf die hochragende Loggia, die immer eine kleine Brise hat und immer etwas sehen lässt. Neben dem flachen Astrico die Pergoleta mit den vier aufgemauerten Eckpfeilern. Oder man begnügt sich — wie bei dem Haus unterhalb des Neubaues — mit einem Balkon, über den das Hauptdach herüberschattet, das dann von Säulen auf dem Umlaufe gestützt wird. Die schrägen Dächer kommen nur vereinzelt vor; das schneelose Italien braucht sich nicht durch einen steilen Dachwinkel zu schützen und weiss den Regen auch von dem flachen Estrich abzufangen. — Interessant ist das Treiben beim Neubau zu beobachten. Es fehlen die Leitern und die senkrechten Stangen; nur ein wagerechtes Gerüst ist in den fertigen Mauerteil eingekeilt. Überraschen muss das Fehlen von Schornsteinen allerorts.

Zu diesen Strassenhäussern und Palazzi tritt nun der eigenartige Bau mitten auf der Piazza des Vordergrundes. Es ist eine Art öffentlicher Halle, mit stark entwickeltem Parterre, kleinem Piano und einem dreistöckigen Turm; an die Südseite hat der Magistrat dann noch eine offene Bottega mit Oberstock anbauen lassen. Die Halle sollte wohl vor allem den öffentlichen Marktinteressen dienen: wie sie anderweitig benutzt wurde, werden wir gleich sehen.

Das hohe Thor mit der Stadtmauer ist wie gesagt die Porta Pispina mit der Dogana, der Barriera. Hochbepackte Esel haben die Grenze eben passiert. Ihr festgewickelter Ballen soll wohl an die stemma der mercanzia erinnern, wie sie sich z. B. an der Rückwand der Bank Urbano's da Cortona in der Loggia de' Nobili und sonst häufig findet. Die Grautiere trollen rechts am Barbier, der sich mit vier Becken und dem Fransenhandtuch verrät, links an dem Schneider vorbei, der natürlich Tisch, Tuchbock und die Cornice da ricamo auf die Strasse gerückt hat, um besser zuschneiden und sehen zu können. Der Sticker scheint einen grossen Ballen vorzuhaben, dessen schwere Enden sich am Boden zusammenrollen. Man liebte in Siena wie in Lucca noch heute besonders die feinen schmiegsamen Gewebe. Wunderbar flutet das weisse Festkleid der Pax um ihre Glieder auf dem ersten Fresko Ambrogio's. Noch im 15. Jahrhundert trugen die Madonnen Sienas jenes feine Vielgefältel, an dem geradezu sienesische Arbeiten von Florentinern, z. B. den Marmorreliefs, sich unterscheiden lassen. Ein sehr schönes Beispiel bietet das Madonnenrelief Nr. 154 der Berliner Sammlung, das Vecchietta wohl am nächsten steht.

Der Markthalle darf natürlich die Schenke nicht fehlen. Ein dicker Wirt hat seine beiden Theken herausgerückt; am Querholz baumeln verlockend presciutto, cagiocavallo, ricotta fumicata und wie die Herrlichkeiten alle heissen. Auf der credenza Wein- und Essigkrüge. Der Schenke nähert sich ein Eseltreiber, um die Eier »vom Land« abzuliefern; der Wirt scheint dem regelmässigen Kunden und Lieferanten zuzuwinken. Dagegen geht das junge Mädchen an der Stadtmauer mit den Eiern und dem sicher auf dem Kopf balancierten Korbe stolz an der bescheidenen pizzicheria vorüber; auch die hinter ihr herkommende Bäuerin mit der fetten Henne scheint weiterzugehen. Den beiden Frauen begegnet der Schafhirt mit dem getreuen Phylax; die enggedrängte Tierschar droht die ängstliche Frau umzurennen.

In der zweiten Bottega wohnt der calzolaio. Die fertigen Meisterstücke hängen am Querholz. Mit dem langelockten Bäuerchen wird eben um ein neues Paar verhandelt. Geduldig steht das Grautier dabei und erfüllt seine Mutterpflichten am »Füllen der lastleeren Eselin«. Natürlich wird gefeilscht, disputiert, renommiert, dazu die blökende Herde, die Reden der Zecher, weiter links (wie wir sehen werden) Tamburin und Mädchengesang; kurz so ganz still geht es auf der Piazza nicht zu.

Davon aber lässt sich magister praeceptor nicht stören. Er hat das Auditorium maximum bezogen, hat das hohe Katheder erklettert und dociert jetzt die Summa. An engen Bänkchen sitzen vor ihm die staunenden Zuhörer; nicht etwa Schulbuben, sondern ernste Männer, die die Humanitas erlernen wollen. So viel sich sehen lässt, sitzt unter den Kommilitonen auch eine Frau; ebenso wie bei Cellinos Grabrelief Cino's im Dom von Pistoia. Der Raum ist hoch, kahl und luftig. Die Theke neben dem Eingang zeigt, dass hier zu andern Stunden der Kaufmann residiert.

Unmittelbar neben dem ernsten Studium kommt der Reigentanz zu seinem Recht. Zehn Freundinnen, vornehme Mädchen, führen ihn ungescheut auf dem Markt auf; und das fällt so wenig auf, dass niemand ihnen zusieht und lauscht ausser uns. Ein Tamburin und die Kehle muss genügen, um den Rhythmus für diesen »langsamen Schritt« in der Art der griechischen panegirici anzugeben. Die Kette der Tanzenden zieht sich unter den Armen des ersten Paares her. Wie poetisch zart sind diese feinen Gestalten und Linien! Die schlanken, von keinem Gürtel entstellten Figuren wiegen sich in ruhigem Spiel. Blumen prangen im Haar; das Kleid liegt oben eng an und bedeckt die Brust, der Rock weitet sich faltig nach unten, ist aber kurz genug, dass die zieren Knöchel sichtbar werden. Schlanke weisse Finger suchen sich, glatte junge Gesichter leuchten in zufriedener Heiterkeit. Wieder überraschen diese kostbaren feinen Stoffe. Am kostbarsten erscheint der Musselin des letzten Fräuleins, der mit Sammetschlangen besetzt scheint. Welcher Kontrast zwischen diesem Andante der Jugend und der ernsten Schule mit den erwachsenen Schülern! Und nun kommt als drittes die lärmende Kneipe dazu.

In ihrem grossen offenen Thorbogen sitzen die Männer und spielen Karten. Zwischen den Bänken wiseln Kinder herum, der Wirt steht dahinter und giebt

Ambrogio Lorenzetti, Das gute Regiment. Rechte Hälfte, In campagna. Siena, Pal. pubblico

seinen Rat zum Spiel. Die Trattoria liegt im Erdgeschoss eines vornehmen Palastes, dessen Herrin oder Tochter eben von einem Ritt vor den Thoren heimkehrt. Ihr stolzer weisser Zelter hält vor dem Portone, der Knecht hält die Zügel, zwei Dienerinnen eilen, der Herrin behilflich zu sein, herbei; die beiden Begleiter halten, bis die Dame abgestiegen ist. Zwei Bübchen schauen staunend auf den vornehmen Zug; vom Balkon, unter dem das Rotkehlchen sein Nest hat, schauen zwei Hausgenossen dem Abstieg zu.

Am Eckhaus an der Gasse ward unterdes ebenfalls wacker gehandelt. Eine Frau hält Stoffe feil, die ein Kauflustiger prüft. Dahinter wird das Schaufenster eines Goldschmieds in rundschliessender Nische mit Prunk- und Probestücken sichtbar. Endlich halten zwei Reiter hinter dem Markthaus. Ich zählte im ganzen 62 Menschen, etwa 30 Tiere und gegen 40 Häuser auf diesem buntbewegten Stadtbild. Alles ist in emsiger Thätigkeit; Körper und Geist üben sich in Pflicht und Musse. Das Edelfräulein neben dem Landmädchen, der Krämer neben dem Kavalier. Unwillkürlich fragt man: welche Tagesstunde? Welche Jahreszeit?

* * *

Neben den engen Strassen der hochgetürmten Stadt breitet sich das weite Gefilde der Campagna doppelt mächtig aus. Wer je durch die Porta Pispina heraus nach dem riesigen Blachfeld der Schlacht von Montaperti an der Arbia gefahren ist, wo Farinata degli Uberti mit Hülfe der deutschen Truppen König Manfred's 1260 die Guelfen Toskanas, vor allem die verhassten Florentiner in blutigster Schlacht aufs Haupt schlug, der kennt das weite Panorama dieser »hügeligen Ebene« mit dem Schmuck ihrer Kastelle, namentlich dem Talamone, den Staketen der Weinberge, den schmalen Wasserpfaden, und muss es lieben. Nicht so romantisch wie die Fahrt zur Osservanza, bietet diese Tour, die uns nach Pietro Lorenzetti's Meisterwerk in Sant Ansano in Dofana führt, dem ruhig verweilenden Auge doch ein viel entwickelteres Panorama.

Die Schlichtheit der Motive, das Verschmähen aller pikanten und romantischen Überraschungen, vor allen aber der grosse Zusammenhang dieser Ebene, muss um so mehr überraschen, als wir hier das erste Landschaftsbild der neueren Kunst vor uns sehen. Mag die erste Veranlassung eine patriotische gewesen sein — Sienas stolzer Sohn wollte natürlich den Satz: »Dies alles ist Dir unterthänig« illustrieren — so wächst der Gedanke sich zu einer künstlerischen That aus. Man suche in Florenz bei Giotto, bei Taddeo Gaddi, bei Orcagna nach der Landschaft! Selbst Szenen wie die Vogelpredigt, der Durstige am Quell und die Stigmata der Kreuzlegende geben keine grösseren Prospekte. Der Versuch in den Chorfresken von Santa Croce, die zudem später als diese sienesischen Fresken sind, misslang auch noch. Wie hat hier die Ausdehnung der Wand dieser grandiosen Sala den Meister befeuert und zu kühnen Maassen geführt! Gewiss, die Figuren verlieren sich darin; aber thun sie es nicht auch in der Wirklichkeit? Wie dort auf dem ersten Bild das Häusermeer die Hauptsache war, vor dem ein paar Menschen feilschten, zechten, stickten und tanzten, so bricht hier ein latifundarischer Fanatismus aus; zum Inventar gehörte auch das Proletariat. Mit grosser Gebärde hält der nackte geflügelte weibliche Genius seinen Spruch über diese weite Flur:

Senza paura ognuno franco camini
E lavorando semini ciascuno
Mentre che tal communo
Manterrà questa donna in Signoria
Ch'ella ha levata arei ogni balia.

Wie ernst dieses Gebot, die Securitas zu wahren, gemeint ist, zeigt der Galgen mit dem aufgeknüpften Störenfried. Auch dieser Galgen ist wohl ein Unikum im Trecento. Im Quattrocento taucht er zuerst bei Pisanello wieder auf; aber nicht, wie man wohl vermutet hat, im Sinne eines Monogramms. Wenigstens lässt sich, wie Ambrogio's Bild beweist, sein Vorkommen nicht gegen den toskanischen Ursprung des vielumstrittenen Tondos der Berliner Galerie Nr. 95a pro Pisanello ausschlachten. Auch Andrea del Castagna trug seinen Beinamen degli Impiccati gerade von solchen Strangulierungstableaus.

Doch nun auf die breite Thorstrasse, auf der noch heute die Räder rollen. Vornehme Herren und Damen reiten am Stadtthor aus und ein. Vor allem fällt uns die Edeldame mit dem spitzen Krempenhut auf edlem tänzelnden Rassenpferd mit der Jagdkoppel zur Seite auf, welcher der Falkonier und der Diener zu Fuss mit dem Esskorbe folgen. Die sorgsam geordnete Haartracht der Dame kehrt ganz ähnlich in den Incoronatafresken zu Neapel wieder, die zehn Jahre später als diese Bilder entstanden und ebenfalls der Schule Ambrogio Lorenzetti's angehören. Der spitze Krempenhut war nicht das Eigentum der Männer; einige Damen des Jagdzuges auf dem Trionfo della morte im Pisaner Camposanto (um 1350 gemalt) tragen ihn ebenfalls.

Dem Jagdzug begegnet das Landvolk, das seine Schätze zur Stadt treibt. Ein Schweinehirt hat sein Tier am Hinterbein festgebunden und ermuntert es auf dem Todesgange mit dem Stock. Schwer bepackte Esel tragen Säcke mit Korn, wobei einer gemütlich Halt macht und die Strasse quer versperrt. Auch der kauernde Krüppel fehlt nicht. Dann eine glückliche Familie, Eltern und zwei Kinder; letztere auf den einen der beiden Esel gepackt, während der andere einen hohen Posten neuer Waren schleppt. Der Mann, dem der breitkrämpige Strohhut am Rücken hängt, schlägt in die Hände, um die Tiere anzusporenen und wir hören förmlich seinen Alarmruf. Dann folgt ein munteres Treiben vor der schmalen Brücke über die Arbia, mit störrigen Tieren, welche die Passage sperren. Reizend schlängelt sich der Fluss nach hinten zu einer zweiten Brücke und einer Mühle, zu der die Esel mit dem ungemahlenen Korn hintrotten. Links und rechts vom Fluss wird eifrig gepflügt und gesät, in den Stoppeln davor

sprengen die jagenden Reiter her, denen die Hunde voranschnüffeln. Weiter zurück liegt eine Ökonomie, wo Korn gedroschen und Garben gebunden werden. Noch tiefer im Hintergrund eine Schenke an der Landstrasse nach Poggibonsi und ringsherum Weinberge, wie sie auch vorn an der Stadtmauer sich entlang ziehen, wo die Vogeljäger ihre Bogen spannen. Wir zählen 55 Menschen, 57 Tiere und 23 Kastelle oder Häuser. Alles deutet hier auf die Zeit der Ernte, des Einsammelns und Ausbeutens. Überall herrscht Fülle, Freudigkeit, Reichtum; Fortuna's volles Horn scheint sich über die Rura paterna ausgeleert zu haben.

Die lange, unter beiden Bildern sich hinziehende Inschrift soll die Richter zu steter Gerechtigkeit und Strenge auffordern. Sie ist ein Lob der Securitas.

Volgite gli occhi a rimirar
Costei voi, che reggiete,
Che qui figurata
E per sua eccellenzia corronata
La qua sempre ciascun suo dritto rende
Guardate quanti ben vengan da lei o come è dolce vita riposata
Quella della città ove servata
Questa virtù che più d'altra risplende
Ella guarda e difende
Chi lei onora e lor nutrisca e pasce;
Dalle sua lucie nasce
El meritar color ch'operan bene
Ed agl' iniqui dar debite pene.

Ambrogio Lorenzetti, Wunder des hl. Nikolaus. Aus S. Procolo. Florenz, Accademia

Zu deutsch etwa:

Schaut und bestaunt,
Ihr, die Ihr richtet
Die hier Gemalte
In eigner Herrlichkeit Strahlende,
Dort, wo stets jedes Recht gewahrt.
— Wie fährt man gut im süssen Frieden
Der Stadt, wo diese Tugend
Heller als irgendwo erstrahlt.
Sie führt und beschützt
Den, der sie ehrt; den nährt und sättigt sie.
Mit ihrem Glanz auch leuchtet das Verdienst
Der Richter, die sich ehrlich mühten
Und auch die schuldige Strafe verhängten.

III.

Es ist leider bisher nicht gelungen, eine litterarische Vorlage für diesen Cyklus nachzuweisen. Dass sie vorgelegen hat, scheint mir namentlich wegen des komplizierten Bildes der Stirnwand ganz zweifellos. Wir haben für den Trionfo della morte im pisaner Camposanto die Vorlage in dem ursprünglich französischen, aber längst übersetzten und umgearbeiteten Roman von den drei Königen und drei Gerippen mit dem Motto: quod fuimus, estis, quod sumus, eritis gesichert, dessen orientalischer Ursprung sogar bis zur Buddhalegende zurückführt. Ebenso darf als begründet gelten, dass für die Thebäis in derselben Halle ein Traktat des pisaner Dominikanermönches Domenico Cavalca (um 1270—1342) die Unterlage bot. Dieser gelehrte Mönch hat ebenso wie sein Ordensbruder Giordano da Rivalto (1266—1311) und Fra Bartolomeo da San Concordio[1]) in seinen Predigten, Traktaten, Disciplinen, Specchi und Fioretti die Gedanken zusammengestellt, die in lehrhafter Vollständigkeit als abgeschlossene Weisheit formuliert, bald ein fast kanonisches Ansehen genossen und auch den Malern eine erwünschte Unterlage boten. Auf solche Schriften stützte sich Ambrogio, wenn er an die Decke des Kapitels von Sant Agostino in Siena die zwölf Apostel mit Spruchbändern malte, die den ihnen jedesmal zufallenden Satz des Credo enthielten?[2]) Auch der grosse Mappamondo von 1344, eine Kosmographie in der Art wie die von Pietro da Puccio im pisaner Camposanto, die Ambrogio gleichfalls für den Palazzo Pubblico gemalt hat, hatte eine scholastische Grundlage. Dass gerade Ambrogio mit solcher Buchgelehrsamkeit vertraut war, wird uns von seinen Biographen bestätigt. Vasari sagt l. c. p. 524 ausdrücklich, dass Ambrogio avendo dato opera nella giovanezza alle lettere . . . ., praticò semper con letterati e virtuosi uomini . . . . Er nennt ihn geradezu einen filosofo. Ghiberti, der Ambrogio an erster Stelle unter den Sienesen vor Simone erwähnt, sagt (ed. Frey, p. 41): Fu molto perito nella teorica di

1) Vgl. Wiese-Percopo, Ital. Literaturgeschichte S. 116f.
2) Vasari ed Mil I, 522.

detta arte; und bei Simone's Vita: tengono i pittori Sanesi, fosse i miglor; a me pare molto migliore Ambrugio Lorençetti et altrimenti *dotto* che nessuno . . . Solche Gelehrsamkeit und Begabung muss sich bei Ambrogio zu jener inneren Ausreifung umgewandelt haben, welche es seinem Empfinden und Auge ermöglichte, über das Einzelne hinweg zu sehen und zur Gesamtheit der Erscheinungen durchzudringen. Solche Synopse ist ja im Grunde die Vorbedingung für alle Koloristen; Ambrogio aber war mehr als Kolorist. In jener Tafel der Florentiner Akademie von 1342 hat er uns gewiss ein malerisches Geheimnis von leuchtender Kraft enthüllt. Duccio's fein berechnete, wirksam kontrastierende und doch nie massiv sich bekämpfende Töne haben unter seiner Hand erst die volle Glut einer prangenden Herrlichkeit erworben. Aber mehr noch als diese Farbensymphonien wirkt das malerische Arrangement, die Einheit seiner Bilder. Jene strenge Scheidung zwischen Mensch und Umgebung, die Giotto gepredigt hatte und Florenz so treu befolgte, weicht hier einer vielleicht weniger wirksamen, aber schöneren und tieferen Einsicht vom Zusammenklang alles Bestehenden. Giotto ist der Biograph des heiligen Franz geworden; aber den Naturpantheismus, der aus Franz' Sonnensang herausklingt, konnte der Florentiner nicht malen. Hier setzt die sienesische Kunst mit zartem, bescheidenem Klang ein. Thode hat einmal das Verhältnis von Siena und Florenz mit dem von Köln und Nürnberg verglichen; und die Verwandtschaft zwischen Siena und Köln besteht nicht nur bei diesem Vergleich. Das specifisch Eigenartige der sienesischen Kunst aber vertritt nicht Duccio's heilige Tafel oder Simone Martini's romantische Ritterlegende, sondern Ambrogio Lorenzetti. *PAUL SCHUBRING.*

Art Fra Angelicos, Wunder der hl. Helena. Berlin, Altes Museum

F. Rops, Der Skandal. Kolorierter Stich.

FÉLICIEN ROPS

Von Rudolph Lothar in Wien

Von einem Manfred der Kunst will ich hier einiges erzählen, von einem Meister, der in seinen Werken mit wunderbarer Deutlichkeit ein Abbild der krankhaft entarteten Psyche gegeben hat, der kein Sittenschilderer war im Sinne wie diese Bezeichnung gewöhnlich auf Dichter und Maler angewendet wird und dessen Werk doch ein Dokument ist für die Kulturgeschichte unserer Zeit: Félicien Rops.

Rops hat Weib und Mann, Tod und Teufel parodistisch und travestierend behandelt. Denn er war seinem innersten Wesen nach Satiriker. Er begann seine Laufbahn als Karikaturenzeichner 1854 in Brüssel, wo er ein Witzblättchen »Uylenspiegel« begründet. Als Chargenzeichner berührt er sich vielfach mit Daumier, Gavarni und Henry Monnier.

Und doch konnte Rops, der bissige, gallige, boshafte, teuflische Rops, auch heiter und lustig, fast hätte ich gesagt harmlos sein. Diese seine heitere Art offenbart sich am stärksten in seinen Scenen aus dem vlämischen Volksleben. Er beobachtet und schildert sein Land und seine Leute so gut wie — Tod und Teufel.

Ja, sein Land! Das war das flandrische Land. Wenn er auch als Wallone (in Namur am 10. Juli 1831)[1]) geboren wurde, wenn auch in seinen Adern ungarisches Blut floss — sein Grossvater lebte in Alföld — in Flandern war seine Familie vor Jahrhunderten schon zu Hause. Und das Germanische seines Stammes erkennt man bald in seinen Werken. Rembrandt und Dürer waren seine Lehrer, jener in der Technik und in den Kombinationen der Technik, dieser im philosophischen Gerüst der Komposition. Aber auch andere Meister hat er eifrig und lernbegierig studiert — den Höllenbreughel, Goya, Callot. Mit Rubens teilt er die Vorliebe für üppige, volle Formen. Aber nirgends ist bei ihm eine Anlehnung, eine Nachahmung zu finden. Er verarbeitete innerlich das Gelernte und Erschaute. Er suchte seinen eigenen Weg. Und er ist ihn gegangen.

Er schrieb einmal in einem Briefe: »Ich suche eine neue Formel der Kunst; ich finde, dass unsere Künstler das Nackte nicht modern genug behandeln. Was sie bieten, ist immer wieder eine Nachbildung der Antike. Ich suche eine intensivere Nacktheit,

1) Gest. 22. August 1898.

F. Rops, Das Glück im Verbrechen. Radierung.

deren Anblick uns mit unbekanntem Schauern packen müsste. Im Gebiete der Kunst muss diese Nacktheit liegen, und ich werde sie finden!«

Rops hat sie gefunden. Wenn man seine Blätter durchgeht und zu ergründen sucht, was uns darin so seltsam ergreift, so mächtig erregt, so kann man dem Geheimnis seiner Kunst auf die Spur kommen. Diese Körper gehorchen den Sinnen, die sie zerwühlen; auf diesen Nerven laufen die elektrischen Funken aus dem Gehirn des Künstlers. Er zeigt uns die Entartungen, die Laster der Kultur nicht im Bilde der That, sondern im Bilde des Thäters, im Bilde seiner elenden Nacktheit. Wie das Drama der letzten Jahre nicht Handlungen, sondern Charaktere darzustellen suchte, so war auch Rops ein Charakteristiker. Er hob das Laster in der abschreckendsten Gestalt aus der Pfütze und gab es preis — nicht unserer Begier, sondern unserem Abscheu. »Aus jedem Stein,« sagte er einmal, »auch wenn er noch so beschmutzt in der Gosse des Lebens liegt, vermag man den göttlichen Funken zu schlagen.« Alles, auch das Abscheulichste verklärt seine Kunst. Und er hat des Abscheulichen genug gethan. Alles, auch das Gemeinste, hob sein gewaltiger Humor in das Gebiet der Kunst. Und seine Satire bestand darin, das Weh der Welt aus der Geschlechtsperspektive zu betrachten.

Auch Rops war ein Wahrheitssucher. Er suchte sie in der Natur, deren getreuer Schüler er immer blieb. Er hat alles, alles nach Modell gezeichnet. Und er war ein vorzüglicher Zeichner. Sein Kontur ist tadellos. Aus seiner Linie sieht man, wie er die Natur liebte. Er sah den Tod und den Teufel — sonst hätte er sie nicht zeichnen können.

Rops sah im Weibe das Schicksal. Er sah das Weib als Opfer und als Henker. Er sah den Mann als Spielzeug in den Händen des Weibes und das Weib selbst als Werkzeug einer furchtbaren Macht. Und dieser Macht gab er die Züge Satans.

Rops, den man einen Satanisten und Erotiker nennt, mag diese beiden Titel als treffenden Witz empfunden haben. Er — der Erotiker — hat unbarmherzig und mit Spott und Ironie die Abgründe und Schrecken der sinnlichen Liebe gezeigt.

Rops war Don Juan und Faust zugleich. Das Verschmelzen dieser beiden Naturen gab seinem Wesen das Gepräge. Keiner ist noch so weit vorgedrungen in die verborgensten, grauenvollsten Tiefen menschlichen Empfindens wie er. Er sah die heissen Schlangen der Lüsternheit sich in feuchten Ringen um die Leiber schlingen, er sah die Glieder sich winden in Krämpfen. Er sah das Kreuz errichtet, an das der Mensch das Göttliche, die Liebe geschlagen mit grausamen, wütenden Hammerschlägen. Und er sah alle Martern, die der Mensch ersonnen, um dieses Göttliche zu schänden. Aber er war auch ein Ernster, ein Strenger. Er wollte als Moralist wirken, als solcher genommen wer-

F. Rops, Das Weib mit dem Harlekin. Radierung.

den. Er zeigte die Sünde, um von ihr abzuschrecken, er führte in die Hölle, um den Weg zum Himmel zu weisen. Er verachtete und verfluchte die Dirne, weil sie sein Weibideal schändet. Auf seinem berühmten Blatte »La femme au cochon« folgt mit verbundenen Augen das Weib dem Schwein, das sie führt. Das ist eine wilde und groteske Anklage. Rops war der Dichter des Lasciven und der Meister des Obscönen. Aber bei ihm ist das Lascive grotesk, das Obscöne grandios. Keiner hat noch so die Unzucht gebrandmarkt wie Rops, der sie zu schildern wagte. Er war ein grimmer, anklagender Erotiker; er klagte an: die Gesellschaft und den Mann, das Weib und das Laster.

Rops schildert den Kampf zwischen Mann und Weib, zwischen Laster und Gesellschaft. Er zeigt den Mann als Verführer und Ausbeuter, er kennt den Alp des entarteten Weibes, der auf den Männern lastet. — Aber er hat nicht nur den Satan im Weibe gezeigt, sondern auch den Himmelsboten in ihr. Kein Meister des 18. Jahrhunderts hat ein Mädchenkörperchen mit so viel knospender Anmut, mit so zartem Reiz darzustellen gewusst wie er.

Und mit dem Teufel zeichnet Rops den Tod, der hinter ihm lauert. Einen Totentanz der Sinne bedeuten seine Blätter. Der Tod entkorkt den Champagner des Genusses, sitzt hinter Rosen und Veilchen, hebt die Vorhänge des Schlafgemaches, ist Kuppler und Zuhälter. Aber Holbeins alter Knochenmann ist heute durchaus modern geworden. Er trägt den Frack, und eine Blume ziert sein Knopfloch. Nur sein böses, triumphierendes Lächeln ist das gleiche geblieben. Keiner hat es besser als Rops verstanden, in ein Lächeln alles Böse, alles Perverse zu legen. Der Gedanke an den Tod liess Rops niemals los. In allen Vermummungen kehrt er wieder. Bei allen tollen Ausflügen seiner Phantasie in die entlegensten philosophischen Gebiete ist er der treue Begleiter. Rops vermag, so scheint es, gar nicht zu philosophieren, ohne an den Tod zu denken. Man könnte sagen, Rops schiebt Kegel nach Ideen mit einem Totenkopf als Kugel. Nicht immer trifft er das Ziel. Manches seiner allegorischen und symbolistischen Blätter ist abstrus und verworren und unverständlich, wie es dunkle Träume sind, über deren Bedeutung man beklommen sinnt.

F. Rops, Alles ruhig in Warschau. Lithographie

Rops ist Realist und Idealist, Experimentator naturalistischer Observanz und Mystiker. Rops hat das Hässliche und das Schöne im Weib geschildert, das Hässliche mit der rücksichtslosen Hand, dem unerbittlichen Auge des Forschers, das Schöne mit dem verklärenden Pinsel des Romantikers. So berührt er sich denn in seltsamer Weise mit allen unseren grossen Realidealisten: Mit Stuck, — mit Klinger, dessen

»Salome« ganz ropsisch ist — mit Böcklin, mit Rodin. — Aber Rops ist eigentlich ganz nur verständlich, wenn man die Litteratur seiner Zeit verfolgt und kennt. Er, der Jesuitenschüler, ist als bildender Künstler eigentlich immer Litterat geblieben. Er war ein Bücherwurm und ein Gelehrter, ein Lyriker und ein Satyriker. Rabelais, Poë, Baudelaire, Barbey d'Aurevilly haben seinen Geist gemodelt und befruchtet. Sein Satanismus war vor allem ein litterarisches Gewächs, dem Beete der »Fleurs du mal« von Baudelaire entsprossen. Und wie er von der Litteratur seine Anregungen empfing, so hat auch er wieder auf das Schrifttum der Gegenwart durch seine Phantasie eingewirkt. Mancher ist ihrem Zauber verfallen zu seinem Verderben, mancher hat von ihr tiefe und grosse Eindrücke erfahren.

Freilich, die Zahl der Kenner ist nicht übergross. Die besten Blätter kann man nicht öffentlich ausstellen. Rops selbst liebte es, als der Einsame zu gelten, als der Aristokrat, der seinen Umgang wählt. Octave Mirbeau erzählt von ihm eine kennzeichnende Anekdote. Rops trifft in einem Salon einen sehr reichen, sehr eitlen, sehr hochmütigen sogenannten »Mäcen«, einen jener impertinenten »Beschützer« der Künste, die da glauben, für ihr gutes Geld die Künstler wie Lakaien behandeln zu dürfen. Der Gönner also wendet sich an Rops mit den Worten: »Sie sind sehr talentiert, Herr Rops, aber Ihre Blätter sind verteufelt schwer zu haben! Wie kommt das? Seit fünf Jahren gebe ich dem Kunsthändler C . . . . . den Auftrag, mir einige Ihrer Serien zu beschaffen, und seit fünf Jahren —«, »können Sie keine kriegen!« fiel ihm der Meister ins Wort. »Das ist sehr einfach zu erklären. Ich habe eben dem Kunsthändler C . . . . . verboten, Ihnen ein Blatt von mir zu verkaufen. Entschuldigen Sie, mein Herr, aber ich bin wählerisch — auch bezüglich meiner Käufer!« Sprachs und ging davon.

F. Rops, Die Absynthtrinkerin. Radierung.

Und Rops that wohl daran, wählerisch zu sein, wenn die Umstände es ihm erlaubten. Seine Blätter sind nicht für jedermann. Sie sind ein Genuss für den Reifen, der ihren Sinn versteht, sie sind Gift für den Neugierigen, der das Curiose an ihnen beschnüffelt.

Rops beherrschte jede Technik. Er hat in Öl und Aquarell gemalt, er hat radiert und geätzt, Bleistift, Feder und Röthel benutzt. Die Steinplatte und die Kupfertafel behandelte er mit gleicher Meisterschaft. Aber als Radierer hat er doch den Gipfel seines Könnens erreicht. Er war zweifelsohne einer der interessantesten Stecher aller Zeiten.

Für einen Band Gedichte »Toute la lyre« von Stefan Mallarmé hat Rops das Titelblatt entworfen. Ein Mädchen von wunderbarer Keuschheit sitzt auf einem Thron und hält eine Leier, deren Saiten in den Himmel, ins Unendliche reichen. Zwei Hände, die Hände des Dichters, greifen in die Saiten. Und es ist, als seien sie losgelöst von aller Körperlichkeit, Hände der Seele! Von überall her aber recken sich andere Hände, Geisterhände empor zur Leier. Als ob das ganze Heer der Geister, die um uns weben, mitspielen wollte! Die feinen Füsse des Mädchens ruhen auf blöden, lorbeergekrönten Schädeln und Fratzen. In das Postament des Thrones ist ein Relief eingelassen, das den alten, zum Skelett abgemagerten Pegasus zeigt, wie er mit dem Gespenst des Dichters, das seinen Hals umklammert »ad astra!« strebt. Das ist der »Formpoet«, der Epigone. Und die Schädel und Fratzen sind die Reste der Philister, die Rops sein Leben lang gründlich hasste und dementsprechend höhnte. Zu den Sternen empor aber steigt das Lied von der göttlichen Leier, die das reine Weib festhält mit ihren liebegeweihten Händen.

Und dieses herrliche Blatt möchte man den gesammelten Werken Félicien Rops' voransetzen! —

DISIECTA MEMBRA

Von Walther Amelung in Rom

I.

Seit der *griechische* Boden begonnen hat — und nun wetteifert mit ihm auch das Meer — seine geheimnisvollen Tiefen aufzuthun und Schätze über Schätze dem goldenen Sonnenlichte und den schönheitsdurstigen Blicken der dankbaren Menschen wiederzugeben, Schätze, die vor Jahrhunderten und Jahrtausenden seinen gesegneten Scheitel mit ihrer vornehmen Pracht gekrönt, seitdem ist die Freude an dem ganzen gedrängten, wild durcheinander gewürfelten Reichtum *der* Museen, die ihre Fülle zum grössten Teile dem *italienischen* Boden verdanken, um ein Beträchtliches gesunken. Wiegt doch ein Fund, wie der Hermes des Praxiteles in Olympia, die ganze Masse von antiken Werken auf, die der Vatikan in seinen stolzen Sälen birgt; und sind es auch oft nur Trümmer, die das Schicksal bewahrt hat, so ist doch ihr Anblick wie ein Trunk ungemischten Götterweines, in den menschliche Unzulänglichkeit keinen Tropfen ernüchternden Wassers gegossen.

Abb. 1. Weiblicher Kopf aus Pergamon. Ergänzt von Harro Magnussen

Und das ist bei fast all jenen Funden italienischen Bodens der Fall. Auch er hat einst Wunderwerke der antiken Kunst getragen, neben den eigenen römischen Schöpfungen den ganzen Raub, den seine siegreichen Feldherren aus dem tiefgebeugten Griechenlande heimschleppten; aber es ist, als ob die Wut der Zerstörer sich vornehmlich gegen diesen kostbarsten Besitz gerichtet habe, denn selten giebt uns der italienische Boden eines jener *griechischen Originalwerke* wieder, das dann in dem Gewirr der Museen aus der Masse des Aufgehäuften mit sieghafter Schönheit hervorleuchtet, aus der Masse der Skulpturen, in denen die im besten Falle geschickte oder gewissenhafte, meist aber gedankenlose Hand des *römischen Kopisten* gesucht hat, die mit genialer, sprühender Leichtigkeit geschaffenen Kompositionen der griechischen Meister ängstlich nachzuahmen. Wie ganz erstorben die Erfindungskraft in jenen Zeiten war, wie alle, die den Meissel führten, darauf angewiesen waren, das Überkommene zu wiederholen — römisches Porträt und erzählendes Relief lassen wir bei Seite — das erkennt man recht deutlich vor den unendlichen Listen von Kopien ein- und desselben Werkes, von dem oft die einzelnen Exemplare in allen verschiedenen Winkeln des römischen Weltreichs zu Tage gekommen sind. Nur eben soviel Selbständigkeit hat sich der Kopist gewahrt, um die Figur den speziellen Bedingungen seiner Bestellung entsprechend auszuführen; denn es war ihm natürlich nicht gleichgültig, ob sein Werk im Saal eines reichen Kunstliebhabers den Blicken nahe stehen oder auf dem Dache eines Gebäudes nur zur Dekoration dienen sollte; in unseren Museen aber stehen all diese verschiedenartigen Stücke friedlich nebeneinander.

Und dennoch — hat man Auge und Herz gesättigt an der Freude über die griechischen Funde, so fliegen die wissbegierigen Gedanken immer und

immer wieder zurück zu den altbekannten Museen und suchen, wo sie dort anknüpfen können, um in der grossen Entwickelungskette der griechischen Kunstgeschichte Glied an Glied zu fügen. Und das kann uns niemals die kleine Anzahl der dem heimischen Boden entstiegenen Werke leisten; hier muss ein entsagungsvolles Studium all jener nüchternen Nachahmungen ergänzend eintreten und mit strenger Kritik sondern und sichten. Ist uns doch auch in ihnen ein so reiches Kapital an Schönheit erhalten, dass nur blasierte Gedankenlosigkeit sie ganz verwerfen könnte; und ist uns auch in manchen Fällen nur noch das Gerüst der Komposition geniessbar erhalten, so ist es eben doch erhalten und thut nach wie vor seine Wirkung.

Hier treten jedoch andere Thatsachen hindernd, dem Forschenden aber zugleich spornend, in den Weg. Den ganzen Reichtum der antiken Skulpturen Italiens haben die Sturmfluten der Völkerwanderung zerschlagen; was an Trümmern sich erhalten hatte, wanderte in die Kalköfen oder versank unter die Erde, aus dem es nach Jahrhunderten der Zufall wieder hervorzuziehen begann, und das zu einer Zeit, als man für die Schönheit dieser Reste vollste Empfindung hatte, aber von ehrfurchtsvoller, historischer Wertschätzung weit entfernt war. Die Künstler der Renaissance und der Folgezeit waren viel zu selbstständig und naiv, als dass sie sich nicht ohne weiteres die Berechtigung zuerkannt hätten, jene antiken Reste nach ihrem Sinne zu vervollständigen, wozu der fragmentarische Zustand sie ganz natürlich reizen musste. Das, was von der ursprünglichen Komposition geblieben, ward aber nur insoweit berücksichtigt, als es der eigenen Phantasie Anhalt gab zu einer neuen Schöpfung, die häufig unter Beseitigung etwa entgegenstehender Reste ausgeführt wurde. So entstanden seit dieser Zeit all jene mehr oder minder geschmackvollen oder gedankenlosen Ergänzungen, die unserem heutigen Empfinden so unerträglich geworden sind, mögen sie von der genialen Hand Benvenuto Cellini's stammen oder von der sorgfältigen Hand Thorwaldsen's, der in Wahrheit dem innersten Kerne der antiken Kunst noch fremder gegenüberstand, als seine Vorgänger.[1]) Noch schlimmer aber als die Ergänzungen sind die Zusammenfügungen antiker Teile, wobei die vollkommene Unkenntnis all der vielseitigen Entwickelungsstadien, die die antike Kunst durchlaufen hat, zu den ungeheuerlichsten Konsequenzen führte. Man denke sich eine Madonna des Trecento ausgestattet mit einem Kopfe des Bernini! — ebenso aber gab man Torsen der phidiasischen Zeit Köpfe der hellenistischen oder römischen Epoche und umgekehrt. »Die Antike« war ein fester, einheitlicher Begriff, und erst Winckelmann's Genius erkannte auch in ihr die Wandelungen des Werdens und Vergehens, wie sie allem Menschenwerk beschieden sind, in nebelhaften Umrissen.

Abb. 2. Weiblicher Kopf aus Pergamon. Ergänzt von Harro Magnussen

Diesen ganzen Karnevalswirrwarr der Museen alten Stils muss entwirren, wem es damit Ernst ist, die kostbaren Elemente antiker Darstellungen reinlich herauszuschälen.

Und noch ein Hindernis: wie schon im Altertum die Wiederholungen ein und desselben Originales

1) Wie unendlich schwer gute Ergänzungen herzustellen sind, haben die Misserfolge der Berliner Konkurrenzen bewiesen. An dem bekannten Frauenkopf aus Pergamon war fast nur ein Stück der Nase und der Haare zu ergänzen. Die beiden preisgekrönten Arbeiten von Begas und Felderhoff, die im Berliner Gipsmuseum ausgestellt sind, genügen durchaus nicht; sie geben dem Kopf mit seinen runden weichen Formen eine ziemlich spitze Nase, deren Löcher zu weit nach vorn geführt sind. Auch im Leben haben Menschen mit einem so weichen Formencharakter eine rundliche Nase mit kleinen runden Löchern; aus der Antike hätten zum Muster dienen können die etwa gleichzeitigen Nasen des Anytos aus Lykosura und eines

über alle Teile des Reiches zerstreut waren, so sind sie es heute über alle Museen der Welt; ja es kommt vor, dass sich Teile *eines* Werkes an verschiedenen Orten befinden. Aus all diesen in verschiedenster Weise erhaltenen Resten muss versucht werden, ein Bild wieder zu gewinnen, das dem einstigen, gemeinsamen Originale möglichst genau entspricht. Deshalb hat man in unserer Zeit, in der diesen Studien mit der Photographie eine unschätzbare Hilfe geschaffen wurde, begonnen, all jene weit verstreuten Fragmente, auch das unscheinbarste, den Forschenden, auch dem an die Scholle Gebannten, bekannt zu geben; Vorarbeiten, die, vereint mit jenen Entwirrungsarbeiten in den alten Museen, alle einem gemeinsamen Ziele zudrängen: es muss in absehbarer Zeit gelingen, was von so umhergeschleuderten Teilen einer Komposition erhalten ist, als zueinander gehörig zu erkennen und auf diese Weise immer mehr antike Schöpfungen so vollkommen wie möglich wiederzugewinnen, die disiecta membra wieder zu einem Körper zu vereinigen. Und weiter und höher hinaus liegt ein anderes Ziel: wie die Erkenntnis, so muss auch die thatsächliche Wiedervereinigung gelingen; nicht im Marmor — das ist undenkbar —, sondern im gefügigeren Gips oder besser Marmorstuck. Es kann uns auf die Länge nicht genügen, nur immer zu wiederholen: Dieser Kopf gehört zu jenem Körper. Wir *müssen* die Vereinigung mit Augen sehen und geniessen können, und — noch ein wichtiger Schritt — den Figuren, die im Original in Bronze gearbeitet waren, müssen die plumpen, nur dem Marmor zur Stütze notwendigen Stämme weggeschnitten und die dunkle, glänzende Farbe des Metalls mit all ihren Lichtern und Reflexen gegeben werden.[1])

Aber der Leser wird mit bedenklichem Kopfschütteln meinen, all das seien phantastische Forderungen, im besten Falle interessante Spielereien, die von vornherein in den wenigsten Fällen ausführbar sein und, wenn auch, der Anschauung dessen, was die Antike geleistet, kaum wesentliche Förderung bringen dürften. Hier einige Proben vom Gegenteil.

Auf dem Boden des antiken Ortes Bovillae am nördlichen Fusse der Albanerberge war in einer Tenuta der Familie Colonna das Fragment eines Frieses gefunden worden, auf dem dargestellt ist, wie der Leichnam eines jugendlichen Heros von zwei Genossen aus der Schlacht nach Hause getragen wird; neben dem Leichnam sieht man einen alten Mann gebeugt am Stabe einherschreiten. Die Arbeit des Stückes, das sich heute im Palazzo Colonna zu Rom befindet, ist dekorativ, die Komposition sehr ausdrucksvoll. Da wurde es Mitte des vorigen Jahrhunderts bekannt, dass sich in dem Kloster der griechischen Mönche zu Grottaferrata ein weiteres Stück der gleichen Darstellung befinde, das unweit der Fundstelle des ersten zu Tage gekommen sei; ja, es ergab sich, dass dieses Stück unmittelbar an jenes, d. h. an seiner linken Seite anpasse; und damit wurde die Darstellung fast vollständig. Leider war das Fragment in Grottaferrata ergänzt worden, so dass eine direkte Vereinigung der Gipsabgüsse bisher unmöglich gewesen ist. Unsere Abbildung (3) giebt den Versuch einer Rekonstruktion mittels zweier Photographien, der notwendig unvollkommen ausfallen musste, aber doch eine Ahnung von der Schönheit des Ganzen giebt. Links kommen hinzu: die Figur des Tragenden, zwei Waffengefährten, von denen der eine Helm und Schild des Gefallenen trägt, der andere trauernd das Haupt neigt, vor allem aber jene rührende alte mütterliche Gestalt, die dem gebückten Greise bescheiden mit kummervollem Antlitz folgt. Die Darstellung giebt augenscheinlich ein Ereignis aus der Heroendichtung wieder und der Tote wird Meleager zu nennen sein; dann wären die beiden Alten nicht — was man sonst geneigt wäre anzunehmen — Vater und Mutter, sondern Pädagog und Amme, die beiden Pfleger der Kindheit des Erschlagenen, die beim Herannahen des Trauerzuges aus dem Hause geeilt sind und ihn nun in stummem Schmerze geleiten; die Verzweiflung der Eltern und der jugendlichen Gattin wäre dann auf einer zweiten Reliefplatte dargestellt gewesen; das Ganze aber hätte einen fortlaufenden, vielleicht durch Pilaster in einzelne Felder geteilten Fries gebildet. Bleibt all das nur Annahme, so ist doch die Hauptsache durch die Zusammensetzung auch für uns wiedergewonnen: eine fest in sich verschlungene Gruppe, voll des wahrsten Ausdruckes einfachster Handlung und tiefster Gefühle, alles beherrscht von der einen düsteren Stimmung ergreifender menschlicher Teilnahme und Trauer[1]).

Die Besucher des lateranensischen Museums erinnern sich eines schönen römischen Reliefs im ersten Zimmer, das eine Prozession verschiedener Togati und Lictoren darstellt (s. Abb. 4); Thorwaldsen soll die zwei fehlenden Köpfe ergänzt haben, und die Hauptfigur hat bei dieser Gelegenheit den Kopf des Kaisers Trajan erhalten. Im Hintergrunde sieht man in flachem Relief die kannelierten Säulen eines Tempels; sie gaben den ersten Anlass zu der Entdeckung der Fortsetzung des Reliefs nach oben, auf der die Säulen-

weiblichen Kolossalkopfes im kapitolinischen Museum. Es freut mich an dieser Stelle eine meiner Meinung nach weit gelungenere Ergänzung des Kopfes von Harro Magnussen veröffentlichen zu können; s. Abb. 1 u. 2.

Eine hervorragende und in allen wesentlichen Punkten unanfechtbare Restauration ist die Wiederherstellung der Giebel des Zeustempels von Olympia im Dresdener Albertinum (Olympia III, T. XVIII—XXI); ebendort hat man bei der Ergänzung der antiken Skulpturen des Museums Abgüsse besser erhaltener Wiederholungen verwendet; ein vortreffliches Prinzip, das aber bisher an anderen Orten kaum in einzelnen Fällen nachgeahmt worden ist.

1) In Köln ist von der Kunstanstalt A. Gerber eine Reihe derartiger Restaurationen hergestellt worden, von denen einige zur Dekoration der pompejanischen Zimmer im Wallraf-Richartz-Museum ebenda verwendet sind. Eine von ihnen bilden wir im nächsten Hefte bei der Fortsetzung des Aufsatzes ab.

1) Braun, Bullettino dell' Istituto 1838, p. 22 ff.; Amelung bei Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen, Text zu Nr. 1162

Abb. 3. Heimbringung der Leiche eines jugendlichen Kriegers
Rechte Hälfte im Palazzo Colonna in Rom, linke in Grottaferrata

hälse mit den Kapitellen, dem Gesims und der linken Hälfte eines Giebels dargestellt sind[1]). Dieses Fragment war nach mannigfachen Irrfahrten ins Thermen-Museum gelangt. Man hatte schon längst erkannt, dass auf ihm die dem Forum zugekehrte Seite des Tempels der Venus und Roma wiedergegeben sei, eines Gebäudes, mit dem der Kaiser Hadrian die Höhe zwischen Forum und Kolosseum gekrönt hatte; seinen Kopf also, nicht den des Trajan, müsste jene Figur auf dem unteren Fragment tragen, wenn es nicht durch den Vergleich mit analogen Darstellungen sicher wäre, dass sich die Gestalt des Kaisers erst weiter rechts auf einem jetzt verlorenen oder noch nicht wiedergefundenen Teile der Komposition befand. Durch die Zusammensetzung der beiden Fragmente ist es klar geworden, dass eine feierliche Funktion vor der Front des Tempels im Beisein des kaiserlichen Erbauers dargestellt war.

Liegt in diesem Falle der Gewinn mehr in der Aufklärung über die historische Stellung des Werkes und der deutlicheren Erkenntnis des Gegenständlichen als in der Erhöhung des künstlerischen Genusses, so kam dieser allein auf seine Rechnung bei der Vereinigung von zwei anderen Relieffragmenten.

Auf dem Palatin hatte man Teile eines Reliefs gefunden, das zwar durch seine geringwertige Arbeit verriet, dass es lediglich zur Dekoration eines der stolzen Kaiserpaläste bestimmt gewesen, in dessen Komposition sich aber ein edles Vorbild aus der Zeit des peloponnesischen Krieges kundgab, so dass es die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich ziehen musste trotz seines trümmerhaften Zustandes (s. Abb. 5). Drei Frauen stehen nebeneinander; ein intimes Verhältnis waltet zwischen den beiden links stehenden, während die rechte im Begriffe scheint, sich abzuwenden: augenscheinlich eine jener stillen Darstellungen, die alle unter dem Zeichen des phidiasischen Einflusses stehen — ich erinnere an das Relief mit Orpheus, Eurydike und Hermes — in denen sich ein bedeutsamer, für das ganze Dasein entscheidender Augenblick eben vorbereitet; die Figuren — es sind immer nur drei — sind ganz eingesponnen in tiefes Sinnen und zartes, übermächtiges Empfinden, so dass auch wir widerstandslos hineingezogen werden in die ernste Stimmung, die aus den Darstellungen herausklingt und uns umzieht wie die sanften Tonwellen einer schwermütigen Melodie. Ein anderes derartiges Werk soll uns nachher beschäftigen.

Es war demnach ein bestechender Einfall, als in dem palatinischen Relief eine Darstellung aus der Niobe-Sage vermutet wurde. Niobe und Leto waren einst verbunden in Freundschaft, die erst der Übermut

1) Petersen, Römische Mitteilungen 1895, p. 244ff. T. V. In dem Giebel rechts die schlummernde Rhea Silvia, zu der Mars herabschwebt (nur seine Beine sind noch sichtbar); links die Gruppe der Wölfin mit den Zwillingen und zwei erstaunt entweichende Hirten; ganz in der Ecke zwei Widder.

der Niobe zerstörte. Hier sei nun der beginnende Bruch zwischen den Freundinnen und der Versuch seitens einer dritten Genossin, noch eine Versöhnung herbeizuführen dargestellt; die Mittelfigur wurde Niobe, die rechte Leto, die linke nach einer anderen Darstellung des gleichen Gegenstandes Phoibe genannt. Damals war nichts erhalten als der Oberkörper der linken mit Kopf, die Körpermitte der mittleren und der grösste Teil des Körpers der dritten; da die mittlere ihre Rechte wie bittend zum Kinn der linken erhebt, dachte man sich auch die Köpfe der beiden einander zugewendet und meinte, Niobe bitte die Phoibe, versöhnend einzugreifen. Da fand sich an einem selten besuchten Orte, im Giardino della Pigna des Vatikans, die Büste der mittleren mit dem Kopfe; Bruch passte auf Bruch, und im Thermen-Museum, wo sich jetzt das palatinische Relief befindet, wurde ein Abguss des neuen Fragments an seiner Stelle eingefügt [1]) Vor langer Zeit muss jenes Stück vom Palatin in den Vatikan gelangt sein. Hier sieht man nun den Kopf der mittleren diademgeschmückt und stolz nach der rechten Seite gewendet; deutlicher als vorher wurde es, dass eine Entscheidung sich vollzieht zwischen der mittleren Frau und der rechten; aber unmöglich scheint es, noch daran festzuhalten, dass die linke bestimmt sei, eine Vermittelung herbeizuführen. Lösen kann uns das Rätsel einst der Fund einer anderen Wiederholung oder — wer wird an der Möglichkeit zweifeln? — die Entdeckung des fehlenden Teiles mit dem Kopfe der rechten Figur, in dessen Wendung und Ausdruck schon die Lösung liegen könnte.

1) Amelung, Römische Mitteilungen 1899, p. 3ff. T. I.

Abb. 5. Relief mit drei Frauen. Die Büste der mittleren im Vatikan, das Übrige im Thermenmuseum in Rom

Nun zu jenem anderen Relief verwandter Art (Abb. 6). Dargestellt ist ein Vorgang in den schauerlichen nächtlichen Klüften der Unterwelt. Herakles — wir sehen ihn links auf dem Relief — ist hinabgestiegen, um den Kerberos, den hütenden Wächterhund jenes Reiches, emporzutragen; da trifft er in fürchterlicher Gefangenschaft zwei seiner Heldengenossen lebend zwischen den Schattenbildern der Toten: Theseus und Peirithoos. Sie waren freventlich hinuntergezogen um eines kostbaren Raubes willen, um die schöne Königin jener stillen Welt, Persephone, selber zu entführen. Da werden sie zur Strafe festgebannt auf felsigem Sitz. Herakles erfasst tiefes Mitleiden mit den Unglücklichen, und er erreicht durch sein Bitten, dass wenigstens Theseus mit ihm zum Sonnenlicht zurückkehren kann. Ihn sehen wir auf dem Relief rechts stehen, schon gelöst vom Zauber und bereit, dem Befreier zu folgen. In der Mitte sitzt der Arme, der nun allein zurückbleibt; noch scheint er sein Schicksal nicht zu ahnen, denn lebhaft wendet er sich um nach Herakles, als erwarte nun auch er gelöst zu werden; voller Mitleid und stiller Trauer neigen sich zu ihm die Blicke der beiden Freunde. Die ganze Schwermut, die das bange Zögern vor dem letzten Abschied zu langer Trennung umdüstert, lagert drückend über dieser Gruppe. Zwar von dieser Stimmung ist in den Köpfen, die auf der vollständigsten Wiederholung im Museo Torlonia in Rom der Ergänzer dem Peirithoos und Theseus gegeben hat, nichts zu spüren; doch ist es gelungen, den Kopf des Theseus mit seiner antiken Beischrift — er muss ursprünglich zu einer anderen Wiederholung gehört haben — im Berliner Museum nachzuweisen [1]) Eine Ein-

1) Helbig, Monumenti dei Lincei 1892, p. 673ff. T. Nr. 2. Vergl. von demselben Verfasser »Führer durch die Sammlungen klassischer Altertümer in Rom« Nr. 870. Dass Herakles versuche, den Peirithoos loszureissen, ist durch seine Stellung ausgeschlossen; er müsste ja ausserdem mit der

Abb. 4. Prozession vor einem Tempel. Untere Hälfte im Museo Lateranense, obere im Thermenmuseum zu Rom

Abb. 6. Herakles, Peirithoos und Theseus in der Unterwelt. Kopf des Theseus (r.) im Königlichen Museum zu Berlin, das Übrige im Museo Torlonia zu Rom

fügung dieses Kopfes in die Darstellung des Reliefs war bisher nur in einer Zeichnung versucht worden; wir geben statt dessen den Versuch einer Zusammensetzung mittels zweier Photographien. Auch hier ist zu hoffen und nicht daran zu verzweifeln, dass uns ein glücklicher Fund den einzig noch fehlenden Bestandteil, den Kopf des Peirithoos wiederschenken werde.

Darin, dass alles in dieser Darstellung nur Stimmungsausdruck ist und Stimmung erregen will, tritt das Relief, und die anderen, die ihm nahe stehen, in engste Beziehung zu den Grabreliefs, auf denen einzelne Figuren in Sinnen verloren oder Familiengruppen in stillem liebevollen Beisammensein den Trauernden an den Gräbern die holdesten Bilder des Lebens wie in dem ruhigen Licht einer sanfteren Sonne zeigten.

(Fortsetzung folgt.)

Rechten zufassen, und endlich trägt der linke Arm das Löwenfell lose übergeworfen; dadurch allein ist jeder Gedanke daran ausgeschlossen, dass er etwa mit dem Versuch beschäftigt wäre, den Peirithoos zu befreien.

E. EINSCHLAG

DER junge Künstler, der sich hier zum erstenmale den Lesern der Zeitschrift für bildende Kunst vorstellt, führt sich aufs vorteilhafteste ein. Denn das flackernde, wilde Boulevard-Bild von Degas (Paris, Luxembourg), das er mit feinem Verständnis und glücklichem Anpassungsvermögen an die Technik mit der Radiernadel wiedergegeben hat, wird kein Beschauer so leicht vergessen.

Einschlag ist erst 23 Jahre alt; er ist in Leipzig geboren, besuchte die dortige, später die Münchner Akademie, wo er Schüler von Peter Halm wurde. Seine Leistungen wurden bald bemerkt, 1900 erhielt er eine silberne Medaille, und einige Kabinette erwarben seine Blätter. — Unter den Originalradierungen, die wir von ihm sahen, ist eine »Dämmerung« betitelte weibliche Aktstudie durch die tonige, konturlose Behandlung besonders erwähnenswert. — Gegenwärtig arbeitet der Künstler an einer sehr grossen Platte nach Ferd. Goetz; wir hoffen, ihm noch später auf fortschreitendem Wege zu begegnen.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Berlin SW., Dessauerstrasse 13.
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. m. b. H., Leipzig.

Café Boulevard auf dem Montmartre von E. Degas. Radiert von E. Finschlag.

NACH EINEM GEMÄLDE VON HANS MAKART RADIERT VON W. WOE

El Baño de la Cava Puente de San Martin

Gesamtansicht von Toledo

ARABISCHES AUS TOLEDO

TOLEDOS Lage erscheint uns als ein Beweis für die Willkür, mit der Mutter Natur oft bei ihren Schöpfungen vorzugehen pflegt. Was zwang den Tajo seine alte Richtung zu verlassen und, statt sich mühelos durch die Vega, die fruchtbare Ebene, zu bohren, in weitem Kreise seinen Weg durch die harten Felsen zu brechen? So wurde eine Art Halbinsel aus dem öden Gebirge herausgeschält, auf drei Seiten vom Wasser umspült, eine natürliche Festung.

Auf diesem siebenhügeligen Granitblock erhebt sich — grau in grau — die uralte, einst so lebensvolle, jetzt so totenstille Stadt, ein Protest des Orients gegen das Abendland. Ihre Strassen düster und menschenleer, mit holperigem Pflaster, in ewigem bergauf bergab ein wirres Durcheinander von tausend Ecken und Winkeln, nirgends einen freien Ausblick, aber überall Schatten bietend; dabei so eng, dass nur in den wenigsten ein Wagen fahren kann. Und auch dort mussten manchmal für die vorspringenden Naben der Karren erst tiefe Rillen in die Mauern gehauen werden. Die Häuser aussen kahl, fensterlos, unfreundlich, oft mit schweren, eisenbeschlagenen Portalen, die man selten offen sieht. Aber hat man das Gitter des Vorplatzes, des *Zaguan*, hinter sich, so umgeben drinnen luftig und hell die Gemächer den kühlen, fliesenbelegten Hof, auf dem sich in der warmen Jahreszeit das ganze häusliche Leben abspielt, während die oberen Stockwerke mit ihren Galerieen als Winterwohnung dienen.

Hof eines Wohnhauses in Toledo

Es ist nicht zu viel gesagt, wenn man Toledo die arabischste aller spanischen Städte nennt.

Von dem, was die Römer im alten Toletum geschaffen, sind nur dürftige Trümmer erhalten, ganz zu geschweigen von den Goten, an die eigentlich kaum noch etwas anderes als ein Teil der Stadtmauer erinnert; und das christlich-castilianische Leben erstarrte, als Philipp II. die Residenz nach Madrid verlegte. Den Spuren der Muslimen aber begegnet der Reisende auf Schritt und Tritt; ihr Geist umweht uns noch heute, obwohl wir von so vielen und vielleicht den besten ihrer Werke kaum mehr die Stätte wissen.

Und dieses Aufgehen einer längst entschwundenen fremden Welt vor unseren Augen, das ist es gerade, was einen Besuch der verwunschenen Stadt so überaus lohnend macht.

* * *

Nach mehrjähriger Belagerung zog am 25. Mai 1085 Alfons VI. durch die alte Puerta de Visagra in Toledo ein. Als der Zug der Sieger nun die zweite Befestigung mit der Puerta de Valmardones passiert hatte, da kniete — so berichten die alten Chronisten

El Cristo de la Luz in Toledo. Nordwestfront

— das Pferd des Cid nieder, ohne dass der Reiter es vom Platze zu bringen vermocht hätte, was angeblich den König bewog, alsbald die erste Messe in einer nahen kleinen Moschee zu hören. Es ist die heutige Ermita del Cristo de la Luz, oder, wie der genaue Name lautet, »del Santo Cristo de la Cruz y Nuestra Señora de la Luz«, und der Schild, den König Alfons dort zur Erinnerung stiftete, hängt heute noch an seiner Stelle.

Der Boden ist seit alter Zeit geheiligt. Denn wenn die Toledaner Überlieferung Recht hat, so bestand am selben Orte bereits in der Mitte des sechsten Jahrhunderts ein Gotteshaus, von dem die Legende mancherlei zu erzählen weiss. Verbürgt ist jedoch erst, dass die Moschee, nachdem sie, wie gesagt, dem christlichen Dienste geweiht worden war, durch Bischof Bernhard bereits gründlich restauriert werden musste. Genau hundert Jahre später schenkte sie Alfons VIII., der Gute, den Johannitern, und um diese Zeit muss das jetzige schmale Querschiff im Osten angelegt worden sein. Wenigstens entdeckte man im Jahre 1871 in einigen seit langem vermauerten Nischen desselben mehrere Wandgemälde, die etwa dem Ende des 12. Jahrhunderts angehören könnten. Gegen Ausgang des 15. Jahrhunderts erwiesen sich dann abermalige umfassende Reparaturen als nötig, bei welcher Gelegenheit eine nochmalige Erweiterung nach Osten stattfand in Gestalt der polygonalen Apsis, die Kardinal Mendoza im Mudéjarstil ausführte. Ich komme auf dieses Wort noch zurück. Noch später kam schliesslich ein in die Strasse hineinragendes Vestibul hinzu, hinter dessen Putz bis zum April 1899 die alte Fassade mit ihrer aus Ziegelsteinen zusammengesetzten Inschrift verborgen lag, so viel ich weiss der einzigen ihrer Art in Spanien. Seit im Jahre 1857 der letzte Komthur verstarb, hat sich die *Comision de monumentos históricos y artísticos* der Kapelle angenommen.

Doch nun hinein in den heiligen Raum, zu dem der fremde Kunstfreund zuerst den Schritt in Toledo lenken sollte!

Da beobachten wir den Sohn der Wüste, noch unfähig eigene Formen zu erfinden, wie er in ge-

wohnter Weise nicht nur wahllos die Baumateralien, die er am Orte antrifft, sondern auch ohne weiteres die Formensprache sich aneignet, welche schon durch die Goten in Spanien heimisch geworden war. Es ist ganz der arabisch-byzantinische Stil der Omejjaden, den uns leider bloss noch sehr wenige Bauten lehren.

Der heutige Vorraum, die ehemalige Moschee, misst nur etwa $6^1/_4$ Meter im Quadrat. Auf vier verschieden starke und nicht sehr hohe Marmorsäulen, möglichen Falls noch vom Bau der alten Kirche stammend, stützen sich strahlenförmig ausgehend zwölf ganz glatte Hufeisenbogen[1]): das Ganze bildet also gewissermassen drei Schiffe, welche durch drei andere rechtwinklig geschnitten werden, im Prinzip genau wie bei der Kathedrale von Córdoba. Erst bei der Tieferlegung des Fussbodens im Früjahr 1899 kamen die Basen der Säulen wieder ans Licht. Die Kapitäle, zwei korinthische, ein dorisches und ein ausgesprochen christliches, wurden offenbar einstmals von verschiedenen Gebäuden zusammengesucht und in einer stellenweise recht barbarischen Weise für ihren Zweck passend gemacht; wie gewöhnlich ruhen die Anfänger der Bogen noch auf trapezartigen Vorsprüngen, die den byzantinischen Polstersteinen entsprechen. Die oberen Scheidewände der Räume sind weiter mittels einer Reihe von Arkaden durchbrochen, um Leichtigkeit und Licht in die Konstruktion zu bringen, im mittelsten Viereck Ajimeces[2]) mit Kleeblattbogen und Holzsäulen, deren Kapitäle bis auf eines verschwunden sind, im übrigen jedoch einfache oder doppelte Luken derselben Wölbung. Der erstere Raum geht schliesslich in ein Achteck über und ist ausserdem etliche Fuss höher als die übrigen, was zur Anlage eines nochmaligen, rein ornamentalen Bogenkranzes Veranlassung gab. Die neun Kuppeln endlich, welche nach echt byzantinischer Art den Raum überdecken, sind sämtlich verschieden gestaltet; dicke Rippen in Gestalt von runden und spitzen Hufeisenbogen und anderen von Kleeblattform vereinigen und schneiden sich zu einem lebendigen Spiel von allerlei Figuren. Den beiden Endkuppeln des mittleren Langschiffes sieht man es ausserdem an, dass einst durch Öffnungen in ihrem Scheitel das Licht hereinfiel, und auch die Hauptkuppel wurde damals wohl durch mehrere Fenster erhellt. Jetzt ist droben alles wie von Rauch geschwärzt, und doch bekommt man hier eine leise Ahnung von dem, was wir in Córdoba verloren haben. — Die Umfassungswände zeigen dagegen nur noch geringen Schmuck; das beste ist an der Südostwand des mittleren Querschiffes eine niedliche Verknüpfung runder und dreizackiger Bogen auf glasierten Terrakottasäulchen ruhend.

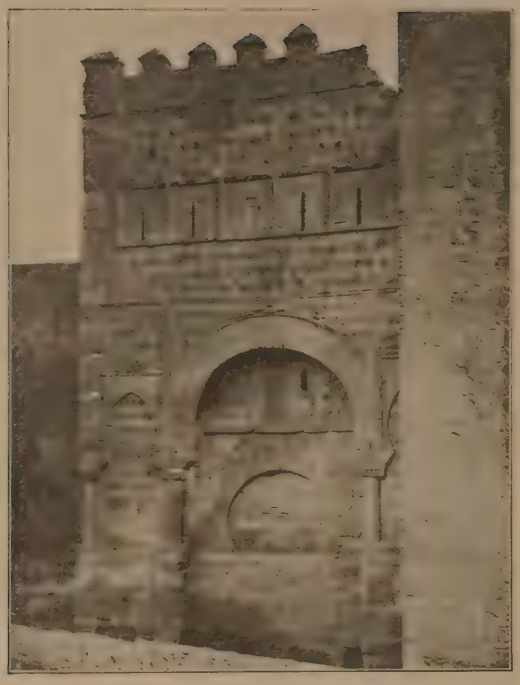
El Cristo de la Luz. Inneres

Die nordwestliche Langwand liegt frei nach dem Garten des Pförtners; man erkennt auch dort genau, was zur ersten Anlage und was zu den späteren Anbauten gehört. Nur das Querschiff tritt allerdings nicht besonders hervor, da man es bei der Renovierung im 15. Jahrhundert des einheitlichen Aussehens halber mit einer neuen, der Apsis gleichen Fassadenmauer umkleidete. Die dagegen aussen scharf markierten Hufeisenbogen der Moschee lassen ihrerseits wiederum die Vermutung nicht unberechtigt erscheinen, sie seien ehemals nach arabischer Art überhaupt offen gewesen. Dann hätte auch die Achse des Gebäudes jedenfalls entgegengesetzt zu der jetzigen Richtung nach Südosten, nach Mekka, gezeigt. Vielleicht auch sehen wir in dem kleinen Brunnen dort draussen noch ein Überbleibsel islamitischen Kultus'.

Das Baumaterial sind überall lange Ziegel mit oft unverhältnismässig dicken Fugen. Aus Ziegeln bestehen auch die Rippen der Kuppeln, die Flächen derselben aus hochkantig gestellten Steinen. Sicherlich ist aber das jetzige Dach nicht das ursprüngliche; nach den weiter oben erwähnten Durchbrüchen in mehreren Kuppeln kann man sogar annehmen, dass

1) Girault de Prangey (Essai sur l'architecture des Arabes et des Mores en Espagne ...) hat ganz recht, wenn er dem Ausdruck *arc en plein cintre outre-passé* den Vorzug vor *arc en fer à cheval giebt.* Letzterer lässt in der That nicht die richtige Vorstellung zu.

2) *Ajimez* = rundes oder spitzes Bogenfenster in der Mitte durch eine Säule geteilt (Acad.).



Puerta de Visagra in Toledo

ehedem jede der letzteren nach aussen hin gesondert auftrat. —

Auch die schon genannte PUERTA DE VISAGRA ist uns erhalten geblieben. Sie wird bereits im Jahre 838 geschichtlich erwähnt und müsste somit als das älteste der bestehenden arabischen Bauwerke in Toledo angesehen werden, wenn nicht die beiden Spitzbogen an der Vorderfront des schwerfälligen Turmes dagegen sprächen. Wir werden weiter unten sehen, wann diese Art der Überwölbung zuerst vorkommt und woher sie stammt. Zum mindesten müssen wir daher mit einem späteren bedeutenden Umbau rechnen.

Den Namen *Visagra* (oder *Bisagra*) leiten einige, welche annehmen, dass bereits in vorarabischer Zeit ein Durchgang an derselben Stelle bestanden habe, von *via sacra* ab, so z. B. auf einer Inschrift am inneren Bogen der jetzigen Thoranlage, andere vom arabischen *bab schara* (Feldthor) oder *bab schakra* (rotes Thor).

Nach Fertigstellung des benachbarten neuen Thores gleichen Namens im Jahre 1575 ward das alte vermauert. Heute liegt es in einer Art Grube mehrere Meter tief unter dem Niveau der nahe vorbeiführenden Chaussee. —

Was sonst von Schöpfungen arabisch-byzantinischer Baukunst in Toledo auf uns gekommen, ist kaum der Rede wert.

Trotz feierlicher Zusicherung König Alfons' erlag schon ein Jahr nach der Einnahme der Stadt die *dschâmia*, die Hauptmoschee, dem Fanatismus der Reconquistadoren. Nach dem Zeugnis des Jesuiten Mariana war sie zwar »de edificio ni grande ni hermoso«, doch steht dies mit allem in offenem Widerspruch, was wir sonst von der Prunksucht arabischer Herrscher wissen[1]).

In der hochgelegenen Parochialkirche von San Roman sehen wir ebenfalls eine ursprüngliche Moschee, die auch nach der Eroberung der Stadt noch längere Zeit dem Islâm gedient haben muss, da sich ehemals arabische Grabsteine in derselben befanden, die nach dem uns erhaltenen Inhalte ihrer Inschriften auf die Mitte des 12. Jahrhunderts zu datieren sind. An den ehemaligen Bau gemahnen jedoch nur noch die vier Hufeisenbogen des Mittelschiffes. Auch der viereckige Glockenturm, eine Nachahmung arabischer Minarets, der wir in Toledo häufig begegnen, entstammt einer späteren Zeit.

Noch einige andere frühere Moscheeen, so namentlich die fast bis zur Unkenntlichkeit verbaute CASA DE LAS TORNERIAS, und auch etliche Privathäuser könnte man hier nennen, z. B. das angebliche ehemalige Ordenshaus der Templer, in welchem sich interessante arabische Inschriften fanden. Von dem durch den Khalifen Jahja-almamûn billâh in der Mitte des 11. Jahrhunderts erbauten, einst vielgepriesenen Alcázar, dessen Stätte heute wahrscheinlich das sogenannte Hospital de Santa Cruz, jetzt Kadettenschule für die

1) Der einzige karge Rest, der uns geblieben, ist leider nur ein Brunnenkranz von weissem Marmor, der bis vor etwa dreissig Jahren im Hofe des Waisenhauses von San Pedro Mártir stand und sich heute im Provinzial-Museum befindet. Um den oberen Rand zieht sich, durch einen schmalen Ring von Flechtwerk geteilt, in zwei Zeilen eine historisch wichtige kufische Inschrift folgenden Sinnes: »Im Namen des allbarmherzigen Gottes: der siegreiche zweifache Herrscher [d. h. der Civil- und der Militärgewalt] Abu Muhammed, Ismaïl ibn Abdurrahmân, ibn Dzu-n-nûn (Gott möge seine Tage verlängern!) befahl den Brunnen in der Moschee von Tolaitola (Gott möge sie behüten!) zu erbauen im ersten Monat Djumâda des Jahres 423« [14. April bis 13. Mai 1032 unserer Rechnung].

Brunnen, ehemals in der Grossen Moschee von Toledo

Inneres der Synagoge Santa Maria la Blanca in Toledo

Infanterie, einnimmt, ist aber überhaupt kein Stein erhalten geblieben.

* * *

Das Ende des 11. Jahrhunderts bedeutet in mehr als einer Hinsicht einen Wendepunkt in der Geschichte spanisch-arabischer Kunst. Seit langem schon waren die Fundgruben für Säulen, Kapitäle u. s. w. in den altrömischen Häusern und Tempeln erschöpft, die reichen Sendungen an kostbaren Baumaterialien blieben aus, welche die oströmischen Kaiser den Omejjaden für ihre Prachtbauten gespendet hatten; dasselbe geschah mit den byzantinischen Architekten und Handwerkern, so dass sich der Araber endlich ganz auf die eigenen Füsse gestellt sah. Als dann ferner die bedrängten Herrscher des Südens den mächtigen Almoraviden Jussuf ibn Taschfin aus Marokko gegen die Christen herbeiriefen (1085), da brachten die Berber, namentlich etwas später die Almohaden, einen frischen Zug und neue Motive aus Afrika mit. Der Spitzbogen gelangte neben dem Rundbogen zu Ehren, statt der Mosaiken brauchte man fast nur noch die einfacher zu verarbeitenden azulejos[1]), glasierte Kacheln, die sogar bald ein bedeutendes Ausfuhrgut nach dem Orient wurden, die Wände bedeckten sich mit üppigen Stuckornamenten, und neben den Inschriften aus schwerfälligen kufischen Zeichen, welche der Araber frühzeitig unter seine ornamentalen Elemente aufgenommen hatte, kommen nach und nach die Neski-Buchstaben auf, rund, graziös, oft von Blumen durchwunden.

In Toledo aber trat, wie in den übrigen eroberten Gegenden, das christliche Spanien das Erbe der Feinde an, jetzt selbst ein mehr im Kriegshandwerk als in den Künsten des Friedens geübtes Volk. Freilich verging ein Jahrhundert darüber, bis mit dem wachsenden Gefühl der eigenen Stärke bei der neuen herrschenden Rasse der alte Religions- und Nationalitätenhass sich legte, und auch dann noch bedurfte es des Vorbildes weiser Regenten, wie des zehnten Alfons, um endlich die beispiellose Verschmelzung des Ostens und des Westens herbeizuführen, welche Spanien durch mehrere Jahrhunderte einen höchst eigenartigen Stempel aufdrücken sollte. So entstand jene Stilnuance, welche die Spanier Mudéjarstil[2]) nennen. Die Berührung der Toledaner Baumeister — natürlich immer noch ausschliesslich Araber — mit ihren freien Kollegen des Südens war zwar einerseits nicht stark genug, um erstere ganz unbeeinträchtigt von den Traditionen ihrer neuen Nachbarn ihre künstlerischen Ideen ausleben zu lassen, aber andererseits doch nicht so schwach, als dass sich in den rückerorberten Landen der ursprüngliche byzantinische Stil ohne Beeinflussung durch die neuen afrikanischen Elemente erhalten hätte.

Da haben wir sogleich eines der hervorragendsten Werke, gewissermassen das Wahrzeichen des alten Toledo — ich meine die Puerta del Sol.

Am Orte erzählte man mir, unser Kronprinz Friedrich Wilhelm habe sogar, als er seiner Zeit Toledo einen Besuch abstattete, das Thor in sein Notizbuch skizziert. Mag sein! Kein anderes arabisches Gebäude ist jedenfalls so gut erhalten geblieben oder erhalten worden. Da fehlt auch kein Steinchen an seinem Fleck.

Zwischen starken, zinnenbewehrten Türmen aus grobem Gussmauerwerk, einem viereckigen und einem halbrunden, um die sich hoch oben ein Kranz von Fenstern und Erkern zieht, öffnet sich, von schmächtigen Säulen getragen, ein majestätischer Spitzbogen, hinter dem der Weg durch eine Reihe von niedrigen, abwechselnd runden und spitzen Bogen führt. Alle diese sind hufeisenförmig eingezogen. Über dem Scheitel des Hauptbogens aber bringen am Mittelbau zwei Reihen ineinander geflochtener Ziegelarkaden Bewegung in die schweren Massen, die unteren glatt hufeisenförmig, die oberen ausgezackt und spitz. Angesichts dieser Zusammenstellung all der verschiedenartigsten Formen müssen wir, wie gesagt, einer Zeit des Überganges, also etwa dem zwölften Jahrhundert, die Schöpfung des Werkes zusprechen.

Die zwischen den beiden Bogen an der Aussenseite entstehende Fläche schmückt ein rundes Madaillon mit eingeschriebenem Dreieck, in welchem wir das Wappen der Kathedrale erkennen mit der Verleihung der Kasel an den hl. Ildefons — ein späteres Anhängsel — und weiter oben gewahren wir noch halbversteckt zwischen den Pfeilern der Arkaden ein kleines, roh gearbeitetes Marmorbild, zwei Frauen, die in einer Schale einen menschlichen Kopf tragen. Man sagt, dass Ferdinand der Heilige dem Alguacil Fernando Gonzalez, welcher zwei edle Doñas beleidigt hatte, das Haupt abschlagen, seine Güter einziehen und zum warnenden Exempel das Bild am Thore anbringen liess. — —

Nicht zum geringsten war bei dem Entstehen des Mudéjarstils aber ein Faktor massgebend, der an sich schon eine starke Hinneigung zum Orient bedeutete, nämlich die Juden. Römer und Goten, Araber und Castilianer zogen ins Land, seit alters her aber waren die Juden schon da; sie waren das eigentlich bleibende Element durch alle Stürme der Jahrhunderte.

»Wir andern sind von heut', sie aber reichen
Bis an der Schöpfung Wiege, — — —«

Sie leisteten, so sagt man, den Streitern des Propheten bei ihrem Siegesfluge durch die Halbinsel allen möglichen Vorschub. Dafür hatten sich dann unter dem toleranten Regiment der Khalifen ihre Gemeinden zu sonst nie gesehener Bedeutung entwickeln können, und noch lange nachher beherrschten sie trotz aller Unterdrückungen nicht nur den Handel, weshalb sie in Toledo zu ihrem und ihrer Habe Schutze eine

1) Ce mot (azul = blau) semble être une altération de l'arabe-persan *lâzouwerd* »lapis lazuli«. De »azul« les Espagnols ont fait leur »azulejo«, mot qui est retourné dans l'arabe sous la forme de *zulaidj*. (Dozy et Engelmann, Glossaire des mots espagnols et portugais dérivés de l'arabe.)

2) *Mudéjares,* vom arabischen *mudädjan,* wurden die unter der Christenherrschaft lebenden Mauren genannt.

eigene Burg gründeten, sondern auch von ihren Akademieen aus die gesamten Wissenschaften. Eine eigene Architektur aber hatten natürlich die spanischen Juden noch weniger als die Castilianer; auch sie waren also fast ganz auf ihre maurischen Nachbarn angewiesen.

Gerade zwei ehemalige Synagogen, die beide ihre Erhaltung zunächst wohl dem Umstande danken, dass sie später zu Kirchen umgewandelt wurden, geben uns daher heute vor anderen Kunde vom Werden und Blühen des neuen Stils.

Im äussersten Westen der Stadt, der ehemaligen »juderia«, führt eine schlichte Pforte zu einem duftenden Gärtchen, aus dem wir sogleich in die blendend weisse Halle von Santa Maria la Blanca treten; denn wie bei fast allen arabischen Bauten brauchen wir uns bei der öden Aussenseite nicht aufzuhalten, ganz abgesehen davon, dass es den Anschein hat, als sei die Frontwand überhaupt nicht die ursprüngliche, sondern eine spätere Konstruktion, mit der man das Gebäude aus irgend einem Grunde kürzte. Auch die Eingangsthür steht in keinem künstlerischen Zusammenhange mit dem übrigen Bauwerk.

Puerta del Sol in Toledo

Dies Haus trägt seine Geschichte buchstäblich an der Stirn geschrieben; eine Tafel nahe dem Eingange verkündet uns: »Dieses Gebäude war Synagoge bis zum Jahre 1405, in welchem es infolge der Predigt des hl. Vincenz Ferrer zur Kirche geweiht wurde mit dem Namen Santa Maria de la Blanca. Der Kardinal Silíceo gründete im Jahre 1500 in ihm ein Kloster für Büsserinnen. Im Jahre 1600 wurde dieses wieder aufgehoben und die Kirche in eine Ermita oder Bethaus verwandelt, welchem Zwecke sie bis zum Jahre 1791 diente, in welchem sie verweltlicht und aus Mangel an Häusern zur Kaserne umgewandelt wurde. Im Jahre 1798 aber, da man erkannte, dass ihr baldiger Einsturz drohte, verfügte der Herr Don Vicente Dominguez de Prado, Intendant des königlichen Heeres und General dieser Provinz, ihre Reparatur, um ein so altes und für die Nachwelt denkwürdiges Bauwerk zu erhalten, indem er es gleichzeitig als Speicher für die königlichen Güter einrichten liess, damit demselben nicht etwa späterhin ein noch weniger entsprechendes Los zu teil würde.« Dieser Wunsch ging dann freilich doch nicht so bald in Erfüllung. Noch 1846 beschwert sich Amador de los Rios, dass wie zum Hohn auf jene Inschrift und trotz aller Bemühungen der *Comision de monumentos* die Kirche noch immer eine »asquerosa piscina« darstelle. Nun: wohl uns, dass wir Enkel sind! Auch in Spanien hat man ja inzwischen angefangen, die Kunst der Vorfahren zu schätzen, und seit Ende der sechziger Jahre steht das Gebäude unter der besonderen Aufsicht der genannten Gesellschaft.

Bei der Beantwortung der Frage, wann denn aber die alte Synagoge selbst entstand, kann allerdings nur der Vergleich mit anderen Bauten einigen Anhalt gewähren. D. Manuel de Assas[1]) nimmt wegen der dicken, wenig eleganten Pfeiler und der einfachen Bogen jedenfalls mit Recht an, dass die ursprüngliche Anlage selbst wohl noch unter dem Schutze der Khalifen entstand, während der ganze künstlerische Schmuck zweifellos einer späteren Periode der Ruhe, vielleicht der Regierungszeit Alfons' des Weisen (1252—84), angehört.

Der von Osten nach Westen sich erstreckende vollständig ungleichseitige Raum[2]) wird durch vier Reihen von Pfeilern in fünf Schiffe geteilt, von denen das mittlere 12,5 m hoch und 4,4 m breit, die beiden nebenan liegenden 9,95 m hoch und 3,75 m breit, die Seitenschiffe 7,0 m hoch, das südliche 3,24 m und das nördliche, bei welchem der Ausgleich der schiefen Gestalt des Ganzen zu dem rechteckigen Grundriss der Schiffe stattfindet, 1,2 bis 3,68 m breit ist. Das ist aber nicht mehr und nicht weniger als die altchristliche Basilika. Die 32 achteckigen Ziegelpfeiler stehen auf niedrigen Plinthen mit Kacheln bekleidet; an den Stuckkapitälen, welche an ähnliche Arbeiten in Ravenna und Venedig erinnern, wachsen Pinienäpfel zwischen spitzigem, gewundenem Blattwerk mit ineinander geflochtenen langen Stielen hervor. Darüber spannen sich in der Längsrichtung 28 stark vorgekragte glatte Rundbogen mit gebrochenen Kanten. Medaillons mit Bandwerk von gefälliger Abwechselung füllen die Bogenfelder aus, umrahmt von Blattstengeln, die sich zu Kreisen zusammenwinden und in immer kleineren Zirkeln sich bis nahe an die Bogenrücken fortsetzen; die Mittelpunkte sind durch frei schwebende Rauten bezeichnet. Über die Bogen dehnt sich dann

1) *Monumentos arquitectónicos de España*, denen auch die folgenden Zahlen entnommen sind.

2) Ostseite 21,92, Nord 26,04, West 18,96, Süd 28,52 m lang.

allerdings nur im Mittelschiff — ein dreiteiliger Fries, dessen mittleres, breites Glied ein zu tausend geometrischen Figuren verschlungenes Muster darstellt, während die beiden anderen, schmäleren Streifen nur über den Pfeilern kleine Sterne zeigen, auf denen bei dem unteren offene Muscheln liegen. Dies alles ist aus dem leichtesten Material, aus Stuck, hergestellt, den man nur noch durch eiserne Nägel festzuhalten pflegte, und es scheint fast ein Wunder, dass überhaupt eine Spur davon auf uns gekommen ist. Man hat der Araber doch angefangen, daneben eigene Gebilde zu concipieren.

Die drei Apsiden, in welche im Osten die mittleren Schiffe ausklingen, sind Werke eines späteren Jahrhunderts; ihre Beschreibung fällt daher trotz ihrer schönen Muscheldecken ausserhalb der hier gesteckten Grenzen. Hoch über der Nische des Mittelschiffes sehen wir noch zwei eigenartig überwölbte Fenster und zwischen denselben zwei dekorative Doppelbogen, und zwar je einen Hufeisen-Spitzbogen von einem

Aus El Transito in Toledo
(Nach Monumentos arquitectónicos de España.)

kann bei diesen Arbeiten eben lediglich an ein ausgesucht dauerhaftes Bindemittel glauben, Eiweiss oder Leim, wie Murphy angiebt. Weiter hinauf folgt eine Reihe von fünffach ausgezackten Blendarkaden, deren Widerlager auf Bündeln ruhen, die sich aus zwei schlanken Halbsäulchen und einem Halbpfeiler zusammensetzen. Jeder einzelne Zahn der Bogen ist noch durch herabhängendes Blattwerk geziert, *ataurique,* wie es die Spanier nennen. Eine starke Doppellinie leitet schliesslich zu der altersschwarzen Decke aus Lärchenholz über.

Man sieht, die Formen der alten byzantinischen Lehrmeister sind noch nicht abgestreift, aber schon Zackenbogen umrahmt. Im übrigen bringen einfache runde Öffnungen in den Längswänden und an der Westseite Licht in den bis auf die Säulenkapitäle nach heutiger Toledaner Mode weiss getünchten Raum.

Das Ganze ist in seinem unteren Teile aus Cyklopmauerwerk mit lang durchgehenden dünnen Schichten von Ziegeln, höher hinauf aber nur aus letzteren erbaut. —

* * *

Im Jahre 1366 liess Samuel Levi, der unglückselige Schatzmeister König Peters des Grausamen,

durch Meïr Abdelí im Judenviertel die schon erwähnte zweite Synagoge erbauen.

Welcher Unterschied bloss gegenüber Santa Maria! Freilich: damals entstanden gerade auf dem Burgberge von Granada jene Gemächer von unerhörter Pracht und Grazie der Ausstattung, die sich um den Löwenhof gruppieren, das glänzende Abendrot, mit dem der Tag der Mauren auf der Halbinsel schliessen sollte, und zu gleicher Zeit war der grosse Umbau, den Don Pedro durch arabische Künstler an dem Palaste von Sevilla vorgenommen hatte, vollendet worden.

Die Kirche de Nuestra Señora del Transito oder kurz EL TRANSITO, wie die alte Synagoge heute allgemein genannt wird[1]), besteht aus einem einzigen etwa 18 zu 9 Meter grossen Schiffe. Man betritt dasselbe jetzt von der Wohnung des Aufsehers aus durch eine in der südlichen Langwand befindliche niedrige Thür.

Ein breiter Fries mit filigranartigem Stucknetz — ataurique —, über das sich wie eine kostbare Stickerei stilisierte Ranken mit Weinlaub und Eichblättern legen, zieht sich an den oberen Seitenwänden hin, eingefasst und mehrfach durchschlungen von schmalen Bändern mit kaum mehr erkennbarer arabischer Schrift. Kräftiger treten oben und unten je eine Borte mit hebräischer Inschrift hervor — diesen eigenartigen Schmuck haben also die Juden inzwischen den Mauren abgelernt — an der Evangelienseite der 84., an der Epistelseite der 100. Psalm. Darüber ein Kranz traulicher Nischen, paarweise geordnete Halbsäulen mit mannigfaltigen Kapitälen, über welche sich siebenfach ausgezackte Rundbogen spannen; hier und dort in denselben vergitterte Fensterchen — man muss diese sternförmigen Stuckgitter kennen! — von zwiebelförmiger Abwölbung und mit Schnecken von Laubwerk umsponnen, in jedem Zacken des Blendbogens ein Pinienapfel. Auch die Zwickel zwischen den einzelnen Bogen sind durch capriciös geschnitzte Rosetten und Blattgewinde belebt. Darüber nochmals eine etwas breitere hebräische Schriftleiste. In ähnlicher Weise schmücken die Westseite drei grössere Fenster, das mittlere mit einem Spitzbogen überwölbt, der sich aus elf Halbkreisen zusammensetzt, während die beiden seitlichen den runden Hufeisenbogen zeigen. Die gegenüber liegende Wand indessen, in welcher sich die Altarnische öffnet, ist wie mit Velarien überhangen mit den herrlichsten almocárabes[2]), welche ein Karnies von Stalaktitenbogen krönt. Eine ganz wunderbare Harmonie und Eleganz herrscht in allen Teilen. Wappenschildchen mit dem Schloss und dem Löwen von Castilien und Leon sind überall geschickt verteilt. Der Dachstuhl ist offen, und durch die Balkenlage hindurch leuchten Elfenbeinsterne aus der dunklen Cedernholzverschalung hervor.

An der Altarnische finden sich noch einige in Stein gehauene hebräische Inschriften, welche auf die Gründung und Erbauung des Gotteshauses Bezug haben. In überschwänglichen Worten wird dort das Lob des Stifters und des Baumeisters gesungen, und zwischendurch auch mit einer geradezu verblüffenden Verehrung des Königs gedacht: »Gott helfe ihm, vermehre seine Staaten, segne und erhöhe ihn und setze seinen Thron über alle Fürsten. Gott sei mit ihm und seinem ganzen Hause, und jedermann beuge sich vor ihm; und die Grossen, die es auf Erden giebt, sollen ihn anerkennen, und alle die, welche seinen Namen hören, sollen sich freuen ihn zu vernehmen in allen ihren Reichen, und es möge kund werden, dass er Israel ein Schutz und Verteidiger war! . . . Friede sei mit ihm und seinem ganzen Geschlechte, und Segen all seiner Arbeit! Jetzt hat Gott uns aus der Gewalt unseres Feindes befreit, und seit dem Tage unserer Gefangennahme hatten wir keine solche Zufluchtstätte.« War das bloss eine Schmeichelei des damals noch mächtigen Samuel, oder ist es vox populi, das den »grausamen« König lieber »el Justiciero«, den Gerichtsherrn, nannte?

Zwei Jahre nach der Vertreibung der Juden aus Spanien (1492) überliessen die katholischen Könige die auf den Namen des hl. Benito neugeweihte Kirche den Calatravarittern, welche natürlich in der Folge das Innere für ihre Zwecke umänderten, mehrere Altäre aufstellten und einen Chor an der Westwand anlegten, dessen Beseitigung seit langem der Wunsch jedes Besuchers war. Auch als Begräbnisstätte wurde die Kirche zeitweilig benutzt. —

Noch zwei Gebäude von ursprünglich gleicher oder ähnlicher Schönheit und aus nicht viel späterer Zeit birgt Toledo: EL TALLER DEL MORO und LA CASA DE MESA.

Dem ersteren, der »Werkstatt des Mauren« hat das Geschick übel mitgespielt: Ursprünglich ohne Zweifel die Wohnung irgend eines Granden, wurde es später zum Nonnenkloster eingerichtet, diente dann lange den am Bau der Kathedrale arbeitenden Steinmetzen als Werkstätte bezw. Lagerplatz, woher sich der Name schreibt, und ist schliesslich jetzt zur Wagenremise eines Fuhrmannes degradiert — zur Schande für ganz Toledo.

Was uns von der Herrlichkeit früherer Tage erhalten geblieben ist, beschränkt sich daher nur auf einen etwa 15 zu 6 Meter grossen Saal, den man von einem Garten aus von Süden betritt, und an den sich im Osten und Westen zwei kleinere und niedrigere Räume von etwa $6\frac{1}{4}$ Meter im Geviert anschliessen. Das Ganze ist teils aus Ziegeln erbaut, teils in der in Spanien seit ältester Zeit üblichen Art von Gusswerk, bestehend aus einer Mischung von Lehm, Kalk, Sand und Steinen[1]) und, nachdem das Domkapitel ein vom Kardinal Mendoza angelegtes

1) Vom Tode (transire) der hl. Jungfrau.

2) Vom arab. *al-mukárbes* = adorno de lazos, Bandschmuck (Acad.).

1) Für diese noch heute in Spanien auf dem Lande üblichen Wände hat man die Bezeichnung *tapia*. Die Mauren besassen eine besondere Geschicklichkeit in der Herstellung derselben, die meist steinhart sind. Zur Verstärkung wurden oft Bohlen und dergleichen mit eingemauert.

Inneres von El Taller del Moro in Toledo
(Nach einem Gemälde von Ric. de Madrazo. Photographie Laurent.)

gotisches Portal weniger aus Kunstsinn als aus Hass gegen den Erbauer wieder hat entfernen lassen, äusserlich vollständig schmucklos. Doch im Inneren ist der Araber ganz in seinem Element.

Über und neben dem Haupteingange, den ein Rundbogen von drei Meter Spannweite überwölbt, haften Tafeln abwechselungsreicher, spitzenartiger Stuccatur, aus der sich oben fünf kleine Fenster abheben.

»Und auf Säulen, Kuppel, Wänden
Zieh'n von oben sich bis unten
Des Korâns arab'sche Sprüche,
Klug und blumenhaft verschlungen«.

Ähnlichen Zierat im kleinen weisen zwei Fensteröffnungen an den Seiten des Portals auf. Ein über meterhoher Sims mit allerliebsten Sternmustern von sinnverwirrendem Linienspiel und darüber eine breite Leiste mit lateinischer Inschrift bilden rings den Übergang zu einer reichen Holzdecke, einst um so prächtiger, da sie im Glanze des Goldes und der Farben erstrahlte. Aber wie? An derselben Wand sehen wir stilvolle arabische Zeichen und lateinische Buchstaben, Korânsprüche und Psalmenverse friedlich nebeneinander? Möglich, ja sogar wahrscheinlich ist es zwar, dass das lateinische Schriftband hier einer späteren Zeit entstammt; es ist anderseits aber erwiesen, dass die arabischen Architekten von ihren altgewohnten schönen Zeichen selbst dann nicht liessen, wenn sie für Christen bauten. Castilianische Könige liessen Münzen mit spanischer und arabischer Legende prägen, und im Alcázar von Sevilla wird der »Sultan« D. Pedro el Cruel in arabischen Inschriften gepriesen. Erst dem Jahrhunderte Philipp's II. war es vorbehalten, gegen solche Ketzerei zu wüten.

Zwei Hufeisenbogen, nicht ganz so gross als derjenige, durch welchen wir eingetreten sind, führen seitlich zu den kleineren Gemächern, während ein gleicher Durchgang an der Nordwand vermauert ist. Dieser letztere ist ganz kahl, an den beiden anderen aber bethätigt sich wieder die glühende Phantasie der Orientalen. Ebenso standen auch einst die Nebensäle an Pracht der Ausstattung in nichts der grossen Halle nach. Leider ist der westliche jetzt fast vollständig verwüstet, während man an den steinernen Teppichbekleidungen des anderen noch die verblichenen Spuren der Malerei entdecken kann. Es ist nicht das einzige Mal, dass, wie auf dem Bilde Ricardo de Madrazo's, der Taller del Moro einem Künstler als Vorlage gedient hätte. —

Ornament aus der Casa de Mesa in Toledo

Über die Casa de Mesa, so genannt nach der Familie, in deren Besitz sich das Haus seit längerer Zeit befindet, hat hingegen ein gütiger Gott seine Hand gebreitet:

In der calle de la Misericordia, nahe der plazuela de Padilla, steigt man über eine saubere Steintreppe zu einem Hofe empor. Zur Linken öffnet man uns eine Pforte, durch die wir in ein kleines Vestibul gelangen — gegenüber ein pompöser Rundbogen mit prächtiger Einfassung — ein grüner Vorhang wird zurückgezogen — und dann stehen wir staunenden Auges in einem grossen, rechteckigen Saal, ungewiss wohin zuerst die Blicke senden, ob nach dem wunderfeinen Schmuck der Wände oder nach der unvergleichlichen Decke. Kein Laut des Lebens dringt herein. Ja, wenn draussen die glühende Sonnenhitze über den grauen Dächern zittert, in dem kühlen Raume eine Stunde zu verträumen! Dann ahnt man etwas von dem Geiste des Volkes, das diese Wunder schuf.

Nun liegt ja freilich — es muss doch einmal gesagt werden — nicht in der Höchstentfaltung der Dekoration das Geheimnis wahrer Kunst verborgen. Aber eines sollte auch, um sich vor Enttäuschungen zu bewahren, jeder Reisende, der zuerst an die arabischen Bauten herantritt, sich vorher klar machen: Wir dürfen diese nicht bloss kaltblütig mit kritischem Blicke messen, sonst werden wir für dies krampfhafte Bemühen halbverstandene fremde Elemente zu verarbeiten, namentlich aber für diesen ganzen liebenswürdigen Stuckschwindel nur ein Lächeln übrig haben. Heidelberg ist an sich zehnmal höher einzuschätzen als selbst die Alhambra. Wir müssen eben jene,

Santiago del Arrabal in Toledo

ich möchte sagen, poetischen Werke, nach denen uns von Kindheit auf die echt deutsche Sehnsucht zieht, hinnehmen auf Treu und Glauben wie eine fromme Legende oder wie ein Märchen. Dann werden wir uns auch ihrem Zauber nicht entziehen können.

Ich mag nun hier nicht wiederholen, wovon ich schon beim Transito gesprochen, von den zierlichen, vielfach gewundenen Reben, die sich von durchschimmernder getüpfelter Ataurique abheben. Zwei Muster übereinander! Und doch, es ist nichts Überladenes daran; das Ganze mit seinen rhythmischen Wiederholungen wirkt ungemein ruhig. Wie beim Taller del Moro, so beschränkte man sich ausserdem darauf, allen Formenreichtum auf die *Arrabaes,* wie man heute noch in Spanien die halben Umfassungen und Bekrönungen der Thür- und Fensteröffnungen nennt, zu vereinigen. Freilich von den einstigen leuchtenden Farben ist auch hier kaum ein Hauch geblieben, und ein fahler Kreideton überzieht das Ganze. Glücklich, wem die Phantasie den einstigen Schmuck der Teppiche an den Wänden vorzuzaubern vermag. Nur der etwa 1,20 Meter hohe Sockel von bunten Azulejos strahlt in unvergänglichem Glanze; nach den verschiedenen Wappen und Figuren zu schliessen, die sich an der obersten Kachelreihe finden, ist er aber nicht ganz so alt wie der übrige Schmuck des Saales. Über einer Eichblattborte, die alle vier Wände umzieht, steigt endlich fast tonnenartig die imposante Artesonado-Holzdecke[1]) empor, deren tiefe Kassetten zu sternförmigen Mustern ineinandergreifen. Von byzantinischem Stil ist kaum mehr etwas zu merken. — Im Westen schliesst sich noch ein kleineres Gemach an, von dessen ursprünglicher Dekoration aber nur noch die Decke erhalten ist.

Aller Wahrscheinlichkeit nach haben wir es hier ebenso wie beim Taller del Moro mit dem Prunksaal eines Palastes zu thun. Das Monogramm Christi am Kapitäl der Säule eines graziösen Ajimezbalkons hoch oben an der Westwand lässt darauf schliessen, dass das Haus von vorne herein von Christen bewohnt, wenn auch jedenfalls von einem Araber erbaut wurde. Es war damals die Zeit, da die castilianischen Grossen, die auf den Kriegszügen im Süden den künstlerischen Luxus maurischer Paläste kennen gelernt hatten, danach strebten, die eigenen Sitze mit dem gleichen Komfort auszustatten, und »zur Ausschmückung kleinerer, dem Sinnengenuss und orientalischer Behaglichkeit gewidmeter Räume ist kein geschmackvollerer Baustil zu finden, als dieser altmaurische«.

Den Dank aller Zeiten aber noch an dieser Stelle dem unbekannten Kunstfreunde, welcher, wie D. José Amador de los Rios erzählt, im Anfange des vorigen Jahrhunderts dem damaligen Besitzer des Hauses die Absicht auszureden wusste, das für baufällig und unbewohnbar erklärte Haus niederzureissen.

Gegenwärtig dient der Saal der *Sociedad de los amigos del pais* als Versammlungsort. —

* * *

Es würde weit über den Rahmen der hier gestellten Aufgabe hinausgehen, wollte ich mich gleich lange bei jedem einzelnen der unzähligen steinernen Zeugen arabischer Kultur aufhalten, die sich vielfach unter Ruinen versteckt finden, hier eine Marmorsäule, dort eine ganze Galerie, anderswo eine Inschrift, ein Ajimez oder eine Kuppeldecke. Eilen wir daher zum Ende!

1) *Artesón* = grosser Trog, nennt man auch die viereckigen oder polygonalen Kassetten, meist mit einer Rosette in der Mitte, mit denen man in Spanien nach dem Vorbilde der Araber das Gewölbeinnere und die Laibungen der Bogen schmückte.

Das Äussere der in nächster Nähe des Visagrathores gelegenen Kirche von SANTIAGO DEL ARRABAL, die drei bogengeschmückten Apsiden, das jetzt vermauerte Hufeisenportal der Südfront, dessen Bekrönung von ineinander geschlungenen Zackenarkaden an die Puerta del Sol anklingt, und der minaretartige Glockenturm zeigen deutlich, wie der Mudéjarstil auch dort Verwendung fand, wo es sich geradezu um den Neubau christlicher Kirchen handelte. Der Grundriss lässt dabei ganz die der christlichen Tradition entsprechende Kreuzform erkennen. Im Inneren stützt sich das Mittelschiff auf vier riesige Hufeisen-Spitzbogen; die alte gemalte Holzdecke mit den ebenfalls gemalten arabischen Inschriftleisten ist aber der Verschönerungswut des achtzehnten Jahrhunderts zum Opfer gefallen und harrt über den elenden modernen Gewölben ihrer Auferstehung. Allerdings soll nach D. Rodrigo Amador de los Rios, der dieselbe zuletzt untersuchte, nur noch das Mittelschiff einigermassen intakt sein. Die Kirche wurde nachweislich gegen Ende des dreizehnten Jahrhunderts erbaut; man schreibt ihre Gründung auch dem unglücklichen Könige Sancho II. von Portugal zu, der nach seiner Entthronung in Toledo ein Asyl fand. — Hier wären auch zu nennen: die Apsis der legendenreichen Kapelle DEL CRISTO DE LA VEGA (Santa Leocadia) mit ihrer vierfachen Reihe doppelter Zierbogen, ferner SANTA FÉ, SANTA URSULA, SAN BARTOLOMÉ und andere.

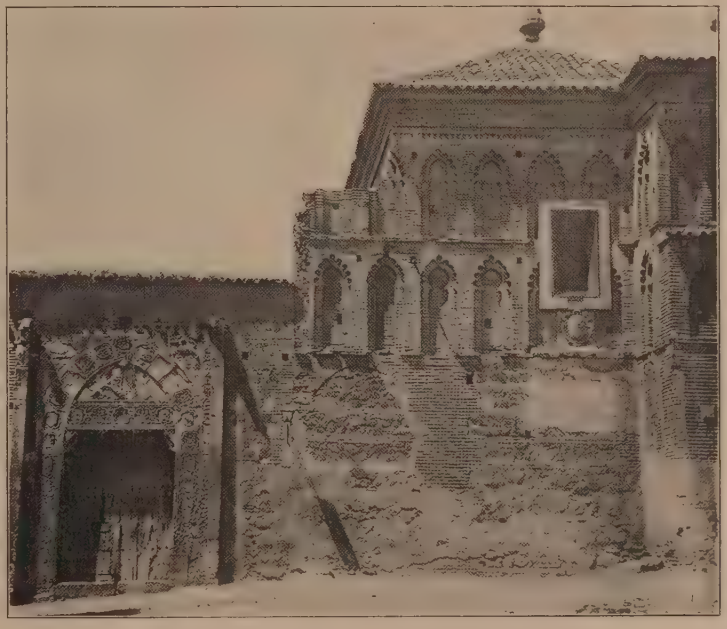
Eine mehr als flüchtige Erwähnung verdienen noch die beiden Brücken, die sich über die ewig rauschende Tajoschlucht spannen, von Alcántara (zu deutsch »die Brücke«) und San Martin: erstere ein Werk von ganz besonders kühner Anlage und in der Mitte des neunten Jahrhunderts entstanden, wenn auch nachher mehrfach zerstört und umgebaut, letztere zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts an Stelle eines durch Hochwasser eingestürzten, etwas weiter flussabwärts gelegenen Überganges errichtet. Beide werden durch starke Thortürme verteidigt, die ein echt arabisches Gepräge tragen. Um den stehengebliebenen Endpfeiler der erwähnten eingefallenen Brücke aber hat Frau Sage ihr Netz gewoben, und so ward er zum Baño de la Cava, dem Bade, in dem König Roderich die schöne Florinde belauschte und damit den Anstoss zum Zusammenbruche seines Reiches gab [1]). —

Das kurz nach der Eroberung der Stadt von Alfons VI. angelegte Kastell von SAN SERVANDO (San Cervantes), malerisch auf steilen Felsen als Wächter der Alcántara sowie eines ehemaligen Cluniacenser-Klosters hingesetzt, der Zeuge so vieler blutiger Kämpfe zwischen Halbmond und Kreuz, ist natürlich ebenfalls noch ganz im arabischen Stil gehalten, den es durch allen Wandel der Zeiten bewahrt hat. Eine Zigeunerfamilie mit ihren Schweinen und Hühnern bilden heute die ganze Besatzung der verwahrlosten Burg, an der übrigens zuletzt noch die Franzosen zu Anfang des vorigen Jahrhunderts ihr Mütchen in ähnlicher Weise kühlten wie an der »Festung« Alhambra.

Nicht besser sieht es mit dem unter dem Namen PALACIO DE GALIANA bekannten Gemäuer am Tajo, etwas oberhalb von der Stadt aus, der Sage nach vom Khalifen Galafre [1]) für seine Tochter, die Geliebte Karls des Grossen, erbaut. Von diesem Palaste und den ehemals dort befindlichen Wasseruhren sprechen arabische Schriftsteller wie von Wunderdingen, und in der Kapitulationsurkunde der Stadt vom Jahre 1085 wird er daher nebst der angrenzenden »huerta del rey« ausdrücklich dem Könige zu eigen erklärt. In späteren Jahrhunderten ohne Frage mehrfach umgebaut, zeigen die wenigen erhalten gebliebenen Ruinen die Formen der Blütezeit maurischer Kunst. Ich habe dort am Orte immer lebhaft an Grillparzer's Jüdin von Toledo denken müssen. —

Im südlichen Stadtteil endlich, an einem unregelmässigen Platze, weist man dem Fremden den angeblichen Alcázar König Peter's des Grausamen, zum Teil in Trümmern liegend, der Rest seit langem zum Nonnenkloster der hl. Elisabeth umgebaut. Das

1) Alfahri ibn Jussuf, empörte sich 761 gegen Abdurrahmân I. von Córdoba.



Palast Don Pedro's des Grausamen in Toledo

1) »Puente de San Martin« und »Baño de la Cava« siehe auf unserer ersten Abbildung.

leidlich erhaltene wappengeschmückte Portal gehört der letzten Periode des Mudéjarstiles an. —

Und noch als der grosse Kardinal Jimenez in den Jahren 1504 bis 12 den neuen Kapitelsaal der Kathedrale erbaute, wusste er oder sein künstlerischer Berater für die Eingangsthür keinen besseren Schmuck als eine allerdings sehr gelungene Nachahmung jener exotischen Vorbilder. Es war ein letzter Hauch, der von dem gefallenen Granada durchs Land ging.

So können wir zwar die Zuckungen des sterbenden Körpers noch Jahrhunderte lang verfolgen; mit der eigentlichen maurischen Kunst aber war es vorbei, als am 2. Januar 1492 Kardinal Mendoza seine Kreuzstandarte auf die Torre de la Vela der Alhambra pflanzte. Was sollte wohl nach dem Saale der zwei Schwestern und dem *Mirador de Daraja* von Menschenhänden in dieser Art noch geschaffen werden? —

G. BARTH.

Kapitelsaal der Kathedrale in Toledo

DISIECTA MEMBRA

Von Walther Amelung in Rom

II.

EIN Grabrelief ist das vierte unserer Beispiele: es stellte eine Frau dar, die auf ihrem Sessel, unter dem wir den Wollkorb der arbeitsamen Hausmutter bemerken, mit übereinander geschlagenen Beinen sitzt, den rechten Ellenbogen aufs linke Knie stützt, und den Kopf auf den Fingern der erhobenen Rechten ruhen lässt (Abb. 7). Ein weiter Mantel ist um die mit dem Chiton bekleidete Gestalt gezogen und über den geneigten Kopf geschlagen, um dessen Mund ein leises, bescheidenes Lächeln spielt. Aber diese Vereinigung von Körper und Kopf wird den meisten der Leser etwas Neues, Fremdes sein. Wer den Vatikan besucht hat, kennt in der Galleria delle statue eine Wiederholung der Figur, der man einen antiken Knabenkopf aufgesetzt hat, den Kopf eines siegreichen, mit der Tänie geschmückten, jungen Athleten — eines der vielen Beispiele gedankenloser Flickarbeit in unseren Museen. Zudem sitzt die Figur dort auf einem fast ganz modernen Felsen, dessen obersten Teil man aus dem Sitzbrett des Sessels zurechtgehauen hat, und das Ganze ist nicht als Relief, sondern als Statue gearbeitet, die nun der Ordner des Museums nicht etwa mit der breiten Rückseite, sondern mit der einen Schmalseite gegen die Wand gestellt hat. Das aber hätte ihm wenigstens klar werden müssen, dass die Gestalt nur als Relieffigur entstanden sein kann, und dass das Werk, wenn auch der römische Kopist sich aus Bequemlichkeit die Ausführung des Reliefgrundes erspart hat, auf jeden Fall so gestellt werden muss, dass die Fläche der Mauer den fehlenden Grund ersetzt. Thatsächlich ist ja die Figur wie eingepresst zwischen die Fläche des Grundes und die ideale Oberfläche; man sieht, der Künstler war noch nicht im stande, seiner Figur, trotz der Einfügung in jene Flächen, eine lebendige, natürlich wirkende Haltung zu geben. Nicht darin allein bezeugt er sich als ein Kind der Epoche, die dem Wirken des Phidias voraus lag. Was für ein tief empfindender Meister er aber gewesen, konnte uns der Torso seiner Schöpfung nicht lehren; das zeigte uns erst dessen Vereinigung mit dem Kopfe, die eine der glücklichsten Entdeckungen auf unserem Gebiete ermöglichte[1]). Nun erst fühlen wir wieder die wundervoll zarte Stimmung, die dieses Bild der sinnend in sich versunkenen Gattin erfüllt. Der Gattin — das Wort stellt sich vor diesem Werke unwillkürlich ein; und dass uns darin keine subjektive Phantasie täuscht, zeigt uns die Thatsache, dass das Werk schon im Altertum zu Darstellungen des von Homer besungenen Ideals einer treuen Gattin, der Penelope, benutzt worden ist. Unter diesem Namen wird denn auch das Werk den meisten Lesern bekannt gewesen sein. Die Benennung beruht auf dem Vergleich mit jenen Darstellungen; doch lässt sich nicht ausdenken, wie man in jener frühen Zeit dazu hätte kommen sollen,

Abb. 7. Sogenannte trauernde Penelope Torso im Museo Chiaramonti des Vatikan. Kopf im Königlichen Museum in Berlin

1) Studniczka, Antike Denkmäler, herausgegeben vom archäologischen Institut 1888, p. 17f. T. XXXI. Unsere Abbildung ist hergestellt nach einem Gips, bei dem die beste Wiederholung des Kopfes auf den Torso einer Wiederholung im Museo Chiaramonti des Vaticans gesetzt ist, der einzigen, die als Relief gearbeitet war. Sie und die auffallende Einpressung der Figur zwischen zwei Flächen,

Abb. 8 und 9. Weibliche Statue. Kopf (sogenannte Aspasia) und Körper getrennt im Königlichen Museum in Berlin

ein monumentales Relief mit einer Einzeldarstellung der Penelope aufzustellen, während andererseits das Bild der sinnenden Frau sich in immer neuen Variationen auf den Grabreliefs der späteren Zeit wieder-

die sich sonst durch Nichts erklären liesse, beweist, dass das Original als Relief geschaffen war. Für eine Rundfigur würde auch die Komposition in ihrem unteren Teil zuviel Löcher gehabt haben. Wir können nicht wissen, wie bei den übrigen Kopien dem Fehlen der Rückwand abgeholfen war. jedenfalls standen sie mit der breiten

findet; niemals aber ist es wieder einem Künstler gelungen, dieses Bild so anspruchslos und doch so innerlich ergreifend zu gestalten, so ganz einer keusch in sich verschlossenen Knospe gleich.

Noch ein anderes Frauenbild der gleichen Epoche ist in letzter Zeit auf ähnliche Weise unserer freudigen Bewunderung wiedergewonnen worden. Während aber dort alle Züge weich, zart und innig sind, packt uns hier der monumentale Ausdruck einer harten, herben und strengen Natur (Abb. 8 und 9). Die beiden Teile der Komposition, Kopf und Körper, waren längst bekannt und hatten das allgemeine Interesse erregt. Da tauchte im römischen Kunsthandel eine weitere Wiederholung der Figur auf und diesmal mit ungebrochenem Kopfe; allerdings zeigte das Antlitz die Züge einer römischen Dame — die Fälle sind ja nicht selten, dass Römer und Römerinnen sich auf solche Weise mit Benutzung eines griechischen Idealbildes haben porträtieren lassen —, aber alles übrige am Kopfe zeigte deutliche Übereinstimmung mit einem archaischen Kopftypus, der am schönsten durch eine Wiederholung im Berliner Museum bekannt war; man konnte im Abguss beide Teile miteinander vereinigen, und nun war mit einem Schlage aus der steifen, vom weiten Mantel wie mit geometrischen Flächen umschlossenen Figur das überaus charaktervolle Bild eines strengen, mit herbem Ernst in sich verschlossenen, weiblichen Wesens geworden. Alles, die schmucklose Einfachheit im Wurf des Mantels, die schlichte, sorgfältige Tracht der Haare, die abweisende Härte im Ausdruck des regelmässigen Gesichtes — alles klingt nun harmonisch zusammen[1]). Dem so gewonnenen Bilde gegenüber bleibt nur ein Wunsch noch zu erfüllen: trotzdem die Figur sich in einer geschlossenen Masse darstellt, so dass man versucht sein könnte, sich das Original in Marmor zu denken, ist wahrscheinlicher, dass es vielmehr in Bronze gearbeitet war, wofür die drahtartig gesträhnten Haare und die scharfen Kanten sprechen, in denen alle Flächen aneinander stossen; und zweifellos würde jener ernste Charakter durch die dunkle Farbe des Metalls noch weit energischer zum Ausdruck kommen.

Abb. 10. Nike des Paionios. Ergänzter Gipsabguss im Albertinum in Dresden

Dieser Wunsch bleibt bei einer anderen Figur nicht mehr zu erfüllen: bei dem myronischen Diskobolen. Alle kennen jene geniale Meisterschöpfung des in äusserster Kraftanspannung zusammengebogenen Athleten mit dem mächtig nach rückwärts emporgerissenen Arm; ein unvergessliches Bild voll sprühenden Lebens, das man mit einem gespannten Bogen verglichen hat, von dessen Sehne der Pfeil im nächsten Augenblick dahinfliegen wird; denn auch der Athlet kann in der Stellung der Statue nur einen Augenblick verweilen; im nächsten wird der Arm mit äusserster Kraft nach vorn geschwungen, die ganze Figur schnellt empor und vorwärts und der Diskos saust zum Ziele. Wie aber konnte man bisher eine genügende Vorstellung von diesem Werk erhalten? waren doch die sichtbaren Wiederholungen vielfach und schlecht ergänzt, trugen sie doch flaue, moderne und falsch gewendete Köpfe, die mit dieser Wendung das ganze Motiv durchbrachen; die einzige Wiederholung aber, die den wundervollen ursprünglichen Kopf ungebrochen trägt, wird dauernd von seinem missgünstigen Besitzer verschlossen gehalten. Wenigstens waren vor Jahren Photographien von der Statue genommen worden, auf denen man die Züge des Kopfes erkennen konnte, und mit ihrer Hilfe war es möglich, Kopien des Kopfes und vor kurzem in dem neu eingerichteten Gipsmuseum des Louvre einen Abguss des Kopfes selbst zu entdecken, von dem sofort weitere Abgüsse verbreitet wurden[1]). So hat man nun im Münchner Museum der Abgüsse diesen Kopf in der richtigen Wendung auf einen Abguss der leidlichen Wiederholung des Körpers im Vatikan aufgesetzt und, um nicht auf halbem Wege stehen zu bleiben, den Stamm wegschneiden lassen. Unmittelbar wird einem jeden klar werden, wie erst jetzt die Bewegung der Beine zur vollen Geltung gelangt; erst

Rückseite gegen eine Wand, vielleicht in einer rechteckigen Nische.

Hatte das Original eine Umrahmung? Fast möchte man es voraussetzen. Die Wirkung der Figur würde entschieden gesteigert werden, wenn sie in einer Art Naiskos, wie die späteren Grabreliefs, auch räumlich gegen die Aussenwelt abgeschlossen wäre. Aber bisher fehlen Beispiele für ein so frühes Auftreten derartiger Umrahmung.

1) Amelung, Römische Mitteilungen 1900, p. 181 ff. T. III, IV.

1) Furtwängler, Sitzungsberichte der Königlich Bayrischen Akademie der Wissenschaften 1900, p. 705 ff.

Abb. 11. Antike Marmorkopie nach dem Diskobolos des Myron im Pal. Massimi-Lancelotti in Rom

jetzt kommt es dem Beschauer deutlich zum Bewusstsein, wie die ganze Figur allein auf dem rechten Fusse lastet, während der linke Fuss mit umgebogenen Zehen am Boden leicht dahingeschleift wird. Und endlich hat man die Figur in diesem Zustand bronzieren lassen; unsere Abbildungen (11—13) zeigen den Marmor, den richtig ergänzten und bronzierten Gips nebeneinander[1]). Es ist ganz erstaunlich, wie viel schlanker und beweglicher die ganze Figur durch die dunkle Farbe des Metalles wird, wie sich der Eindruck der Masse verringert und die Komposition von der Basis leicht zu lösen scheint. Kein anderes Beispiel kann uns eindringlicher die Notwendigkeit vor Augen führen, eine für Bronze vom Künstler berechnete Figur auch in diesem Material ausgeführt zu sehen, und ich dächte, dass derartige Versuche auch für die lebende Kunst nicht ohne Bedeutung seien. Da unsere Künstler nicht mehr handwerksmässig mit dem Material umgehen lernen, wird der starke Unterschied, den es für die ganze Komposition eines Werkes bedingt, zu sehr vernachlässigt, und, was wir heute sehen, ist nur allzu oft nichts anderes als eine Plastik, die ihren Formencharakter vom Arbeiten in nassem Ton erhält, kopiert in Marmor oder Bronze. Nicht alle können einem Hildebrand ebenbürtig sein; aber es wäre zu wünschen, dass wenigstens die einfache Einsicht in die wesentliche Bedeutung des Stoffes in der bildenden Kunst wieder so allgemein und selbstverständlich werde, wie sie im Altertum und zur Zeit der Renaissance zum Segen der Kunst gewesen ist.

Auch ein Bild der Athena, aus der gleichen Epoche stammend, hat uns die Forschung wieder aus zerstreuten Teilen hergestellt[2]). Im Museum zu Dresden standen zwei im Torso übereinstimmende Figuren der Göttin mit verschiedenen Köpfen, von denen der eine sicher nicht zu seinem Körper gehörte, während man bei dem anderen schwankte. An ihm fehlte wieder der Oberkopf, den man mit einem hässlichen modernen Helm ergänzt hatte. Zunächst wurde man nun darauf aufmerksam, dass dieser Kopf die ge-

1) Vergleiche Riezler in Helbing's Monatsberichten über Kunstwissenschaft und Kunsthandel 1902.

2) Furtwängler, Meisterwerke der griechischen Plastik, p. 4ff. T. I—III.

Abb. 12. Restitution des Diskobolos in Gips

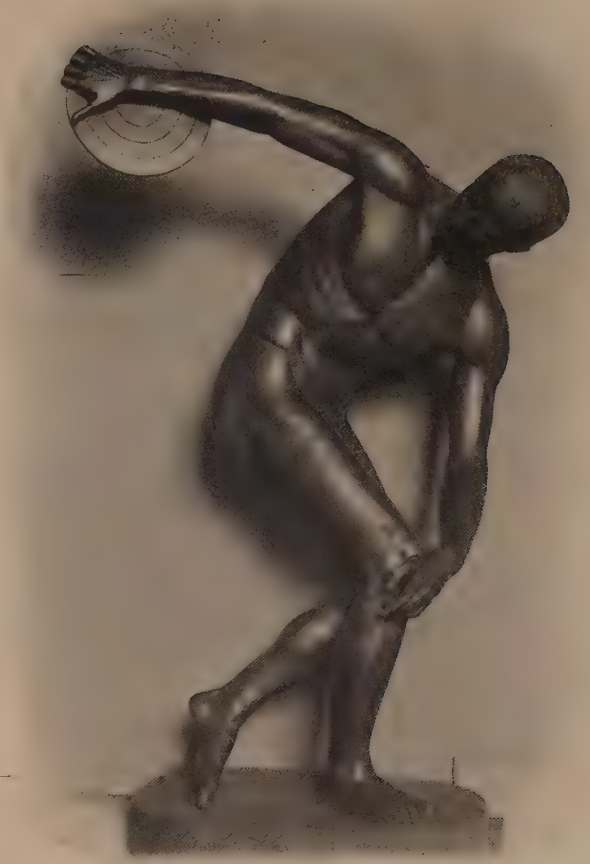


Abb. 13. Restitution des Diskobolos in bronziertem Gips

ringere Replik eines herrlichen, mit dem Bruststück vollkommen erhaltenen und zum Einsetzen in eine Statue bestimmten Kopfes im Museo civico zu Bologna sei. Da man diesen für den Kopf einer Amazone erklärt hatte, schien es entschieden, dass der Kopf in Dresden nicht zu dem Athena-Torso gehören könne. Er wurde abgenommen, von seinem Helm befreit und mit Hilfe eines Abgusses des Bologneser Kopfes ergänzt. Da kam ein Gelehrter, der frisch an die Sache herantrat, auf anderem Wege zu der Erkenntnis, jener Kopf müsse doch zu dem Athena-Körper gehören und bei erneuter Untersuchung ergab es sich, dass nicht nur der Marmor an Kopf und Figur identisch sei, sondern dass im Kern des Halses geradezu Bruch auf Bruch passe; so kam diese Athena wieder zu ihrem rechtmässigen Kopfe (s. Abb. 14). Man entfernte nun von der zweiten Kopie des Körpers im gleichen Museum den fremden Kopf mit dem modernen Bruststück — beides war hier ursprünglich besonders gearbeitet gewesen — und setzte in die leere Einlassung einen Abguss des Bologneser Kopfes. »Bei dieser Zusammenfügung passte die Bologneser Büste so genau in jene Einlassung, als ob beide für einander gearbeitet worden wären; am Kontur der Büste brauchte auch nicht ein Millimeter weder zugesetzt noch abgeschnitten zu werden.«

Abb. 14. Statue der Athena in Dresden
Furtwängler, Meisterwerke der griechischen Plastik

Der linke Arm war erhoben; er muss die Lanze gehalten haben. Für die Rechte liess sich von vornherein schliessen, ergab sich durch den Vergleich mit Gemmen aber noch bestimmt, dass sie den Helm trug. So hat man die ganze Figur in Köln in der Kunstanstalt von A. Gerber ergänzt und bronziert; von dieser Restauration steht ein Exemplar heute im Wallraf-Richartz-Museum[1]). Dass das Original dieser wundervollen Schöpfung, die man dem Phidias selber zugeschrieben hat, wirklich in Bronze gearbeitet war, erkennt man an der ganzen scharfkantigen Formenbehandlung und vor allem an dem prachtvollen Gewirr der stark gelockten Haare. Hat man zudem mit jener Rückführung auf Phidias Recht, dann kann das Original nur eine Athena gewesen sein, die der Meister für die Lemnier gearbeitet hat, ein im Alterthum besonders hochbewundertes Werk, und diese war, wie uns die Überlieferung sagt, aus Bronze. Wie stark auch hier wieder der Eindruck des Werkes durch die Bronzierung beeinflusst wird, braucht nicht wiederholt zu werden[1]).

Als die Deutschen nach der Gründung des Reiches ihre erste gemeinsame wissenschaftliche Aktion, die Ausgrabungen von Olympia, unternahmen, wurde es mit freudigem Jubel begrüsst, als eine Statue der Siegesgöttin zu Tage kam, die dort in der Epoche des Phidias von den Messeniern errichtet worden war, ein in seiner Konception durchaus eigenartiges, kühnes Werk, dessen Meister Paionios war. Vor der Front des Zeustempels erhob sich ein hoher, dreieckiger Pfeiler, die Basis des Bildes, das die Göttin mit mächtig ausgebreiteten Fittichen herabschwebend darstellte; aber ihre Füsse berührten nicht etwa den Pfeiler selbst, über dem wir zunächst links den Kopf eines Adlers bemerken, der hier aus einer formlosen Masse ragt, auf der dann die Gewandsäume ansetzen; und zwar fliegt das Tier nicht etwa in der gleichen Richtung, wie die Göttin; während diese gerade auf den Beschauer zu gerichtet sich herabsenkt, fliegt der Adler horizontal an ihm vorbei nach links. Durch dieses Mittel löste der Künstler die schwebende Figur für die Vorstellung des Betrachtens vollkommen von ihrer Basis. Die Figur wurde in sehr trümmerhaftem Zustande gefunden; sorgfältig sammelte man alle Reste und setzte sie sowohl in Marmor in Olympia wie im Abguss in Dresden zusammen; leider aber war von dem Kopfe nur ein Fragment des Oberschädels zu Tage gekommen. Da fand sich in römischem Privatbesitz ein weiblicher Kopf von hervorragender Schönheit, an dem die betreffenden Partien so vollkommen mit dem Fragment des Nike-Kopfes übereinstimmten, dass man nur zweifeln konnte, ob hier eine Kopie — denn um eine solche handelt es sich — nach einem anderen Werk des gleichen Meisters

1) Leider wurden wir mit der Photographie, die wir gern abgebildet hätten, im Stiche gelassen.

2) Abb. 15 giebt einen in Dresden hergestellten Bronzenachguss des Bologneser Kopfes wieder. Wir verdanken die Erlaubnis zur Veröffentlichung dem Besitzer des Nachgusses, Herrn Prof. von Wilamowitz-Möllendorff.

oder nach der Nike selber vorliege[1]). In jedem Falle konnte man den römischen Kopf mit bestem Gewissen benutzen, um die Erscheinung der Nike mit einem der wesentlichsten Teile, dem Gesichte, auszustatten, und das ist in Dresden im Albertinum geschehen (Abb. 10), wo man zudem alle fehlenden Teile durch den Bildhauer Rühm hat ergänzen lassen. Die Probe ist glänzend gelungen; dasselbe Gefühl für feierlichen Ernst und einfache Grösse, wie es sich in dem einheitlichen Zuge der mächtig zurückgewehten Falten, in den ruhig bewegten, breiten Formen der Gestalt ausspricht, ist auch lebendig in den einfachen, ernsten Zügen des jungfräulichen Gesichtes.

Etwas ähnliches wie Bronzierung bleibt hier zu wünschen übrig. Wir wissen, dass alle antiken Skulpturen im reichsten Farbenschmucke prangten. Wer im Süden und besonders in Griechenland gewesen ist, sieht es ohne weiteres ein, wodurch eine derartige Tönung des weissen Marmorsteines notwendig wurde, um so mehr, wenn eine Figur, wie die Nike, hoch erhoben gegen den Himmel gesehen werden sollte. In Athen stehen heute moderne weisse Marmorstatuen auf hohen Säulen; sobald die Sonne scheint, werden diese Statuen zu blendenden weissen Flecken, in denen jede Modellierung verschwindet, doppelt störend in einer Natur, die so voll leuchtender Farbenpracht ist, wie die griechische. Wie besonders stark gerade Paionios auf die Mitwirkung der Bemalung rechnete, zeigt mehr als vieles andere die Behandlung jener Partie zwischen dem Pfeiler und dem Gewand der Nike; erst wenn hier, was vom Adler sichtbar wurde, schwarz erschien, das andere etwa in der grauen Farbe eines wolkenartigen Gebildes, wurde die Intention des Künstlers, die Figur ganz von ihrer Basis zu lösen, erreicht; waren die Säume des Gewandes markiert, so musste sich auch dort alles deutlicher sondern; die goldbraunen Haare waren durchzogen von buntfarbigen breiten Binden; zu beiden Seiten ragten die dunklen Flügel auf; die Gestalt der Göttin mit dem zarten durchscheinenden Gewande hob sich hell ab von dem dunklen Purpur des segelartig gebauschten Mantels und die ganze Darstellung in voller Farbenpracht und plastischer Fülle von dem unendlichen Plan des tiefblauen Himmels.

Abb. 15. Bronzenachguss des Kopfes der Athena in Berlin

Bei denselben olympischen Ausgrabungen kam ein Meisterwerk des Praxiteles zu Tage, die Statue des Hermes, der den kleinen Dionysos auf dem Arme hält, ein herrliches Bild jugendlicher, liebenswürdigster Eleganz. Es war nicht uninteressant, mit diesem Werk die Kopie eines älteren zu vergleichen, in dem eine ähnliche Gruppe zur Darstellung gelangt war, die Eirene, die Friedensgöttin, die den kleinen Plutos, den Gott des Reichtums, wie eine mütterliche Wärterin auf dem Arme hält; freundlich neigt sich ihr edles Antlitz dem Kinde zu, das kosend mit dem Händchen nach dem Kinn der Göttin greift: ein rührendes, durch und durch menschliches Bild, das sich in seiner Verbindung von Würde und Innigkeit jeder christlichen Madonna mit dem Kinde an die Seite stellen kann. Der Vergleich mit jenem praxitelischen Werke war um so natürlicher, als man weiss, dass die Eirene eine Schöpfung des Kephisodot war, des Vaters oder älteren Bruders des Praxiteles. Die Beziehungen und Unterschiede waren gleich deutlich.

Von der Eirene existiert die vollständigste Kopie in der Münchener Glyptothek; nur trägt — abgesehen von anderen kleinen Beschädigungen — der Knabe einen antiken, ihm aber ursprünglich nicht gehörigen Kopf. Da kam eine vollständige Replik des Knaben im Piräus zu Tage. Man benutze das und stellte eine richtige Restauration der Figur her, die man dann in Kupfer treiben liess, da auch hier überliefert war, dass das Original in Metall gearbeitet

1) Amelung, Römische Mitteilungen, 1894, p. 162ff. T. VII.

war. Wir geben dieses Werk in Abbildung 16 wieder[1]).

Vielleicht ist uns noch ein anderes Werk des gleichen Meisters durch Kombination der disiecta membra wiedergewonnen, ein Werk, das dem des Praxiteles noch näher steht, da es den gleichen Gegenstand behandelt. Die Figur des Hermes ist in einer Statue des Madrider Museums erhalten; dass sie einst auf der ergänzten Linken den kleinen Dionysos gehalten habe, ergiebt sich aus dem Stich einer jetzt verschollenen Gruppe, die einst im Palazzo Farnese in Rom gestanden hat (sie giebt ihr Vorbild nur in der Umkehrung wieder); da sehen wir in der That unverkennbar den gleichen Hermes gruppiert mit dem kleinen Dionysos, der, wie der Plutosknabe, das eine Händchen zum Kinn des Pflegers erhebt. Und nun ist auch eine Kopie dieses Knaben mit der Hand des Hermes, auf der er sitzt, bekannt geworden: dies Fragment befindet sich im römischen Thermen-Museum. Leider ist es noch nicht möglich gewesen, die beiden Teile — sie stammen nicht von der gleichen Kopie — im Gips miteinander zu vereinen; es wäre auf diese Weise wiederum ein Meisterwerk eigenartiger Bedeutung nicht nur dem Bewusstsein, sondern auch dem Auge zurückgewonnen[2]).

Und nun als letztes Beispiel noch die reinste Verkörperung weiblicher Schönheit, die Figur der Aphrodite, wie sie Praxiteles für das Heiligtum der Göttin am knidischen Meeresstrande geschaffen (Abb. 18). Er hatte sie dargestellt, wie sie zum Bade entkleidet das letzte Gewandstück auf ein Gefäss an ihrer Seite sinken lässt; während die Rechte in unbewusster Scheu die Scham bedeckt, wendet die Göttin den Blick mit selig schimmernden Augen zur Seite. Die bedeutendste Wiederholung besitzt das vatikanische Museum, doch ein geschmackloses Blechgewand verhüllt barbarisch den Unterkörper und ein gefühlloser Ergänzer hat den Kopf nicht weit genug zur Seite gewendet. In München hat man nun dem Abguss des vatikanischen Körpers den eines wundervollen, mit dem Halse erhaltenen Kopfes im Berliner Privatbesitz aufgesetzt und damit erst eine Ahnung davon ermöglicht, welche Fülle von Liebreiz Praxiteles dieser Schöpfung verliehen[1]). Wie ausdrucksvoll ist diese Bewegung des Halses und die Stellung des Kopfes auf dem Halse! Wie herrlich äussert sich gerade darin die ganze hingebende Schmiegsamkeit des zur Liebe geschaffenen Weibes! Erst jetzt können auch wir die Bewunderung begreifen, die das ganze Altertum diesem Werk und seinem Bildner gezollt hat.

Abb. 16. Eirene des Kephisodot. In Kupfer getriebene Restitution in Berlin

Einer kleinen Schrift des Professors Michaelis in Strassburg entnehme ich, dass auch im dortigen Gipsmuseum der Universität verschiedene Versuche der oben geschilderten Art unternommen worden sind; besonders ausdrucksvoll ist die Gruppe der Tyrannen-

1) Das Exemplar befindet sich in Berlin im Besitz des Herrn V. Benary; ausgeführt wurde es im Atelier des Prof. Eberle in München von dem jetzigen Prof. Waderé unter Leitung Brunn's und des Herrn Prof. Fränkel, dessen Vermittelung es der Verfasser dankt, dass ihm eine Photographie der Statue zur Verfügung gestellt wurde.

2) Klein, Praxiteles, p. 402ff, Fig. 81–84.

1) Furtwängler in Helbing's Monatsberichten über Kunstwissenschaft und Kunsthandel 1901. Die Finger der R. müssten gestreckt sein.

Abb. 17. Niobide. Ergänzung in Prag: der Körper im Vatikan, der Kopf in den Uffizien in Florenz

mörder in richtiger Gruppierung und Ergänzung und ohne die klotzigen Stämme des Marmors (wir dürfen die Abbildung mit gütiger Erlaubnis des Professor Michaelis hier wiederholen). Wieviel bedeutender noch würde sie wirken, wenn man sie nicht mit der toten Farbe des weissen Gipses, sondern in glänzender Bronzierung sähe!

Ähnliche Versuche sind in den Universitäts-Museen zu Bonn und Prag gemacht worden. Aus letzterem kann ich hier eine interessante Ergänzung abbilden (Abb. 17). Von der einen flüchtenden Tochter der Niobe giebt es zwei im allgemeinen Motiv übereinstimmende, in Einzelheiten verschiedene Darstellungen, eine in Florenz, die andere im Museo Chiaramonti des Vatikan. Diese weit grossartiger in Bewegung und Durchführung des Gewandes, jene besser erhalten, vor allem mit dem sehr reizvollen Kopfe. Einen Abguss von diesem hat man nun in Prag dem Abguss des Torso aus dem Museo Chiaramonti aufgesetzt und dadurch zweifelsohne die Wirkung des Torso um ein Erhebliches gesteigert. Es wäre für einen Künstler keine allzu schwierige Aufgabe mehr, jetzt auch noch die Linke, den rechten Arm und den segelförmig geblähten Teil des Mantels zu ergänzen, und die Figur stünde vollkommen wieder vor unseren Augen.

Aber man muss zugestehen, dass es kaum zu verlangen ist, ein Universitäts-Museum, das berufen ist, dem Studium und nicht dem Genuss zu dienen, solle seine beschränkten Mittel in ausgiebigerem Masse für derartige Versuche verwenden. Hat man aber einmal eingesehen, dass es nicht aussichtslos ist, sie zu unternehmen, ja, dass sie notwendig unternommen werden müssen, um eine reinere Anschauung der

Abb. 18. Aphrodite des Praxiteles. Restitution in München: der Körper im Vatikan, der Kopf in Berlin

antiken Schönheitswelt zu ermöglichen[1]), so ist zu hoffen, dass sich auch alsbald am rechten Ort die rechten Männer und die nötigen Mittel finden werden, um die Begründung eines besonderen Museums zu ermöglichen, in dem im grössten Umfange und mit allen erdenklichen Hilfsmitteln gearbeitet werden könnte, in dem in ursprünglicher Form erstehe, was von den Schätzen der antiken Kunst uns die begeisterte Arbeit der Forschenden wiedererobert.

Abb. 19. Die Tyrannenmörder des Kritios und Nesiotes. Restitution in Strassburg i. E.

1) Es ist sicher kein zufälliges Zusammentreffen, dass soeben ein Aufsatz S. Reinach's über das gleiche Thema in der Gazette des beaux arts (1902, p. 139 ff.) erschienen ist.

Nach einem Aquarell von **Rudolf Jettmar** in Wien

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Berlin SW., Dessauerstrasse 13.
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. m. b. H., Leipzig.

DICHTERTRAUM. ORIGINALRADIERUNG VON R. JETTMAR IN

MAX KLINGERS
BEETHOVEN

VON
PAUL MONGRÉ

Gesamtansicht von Klinger's Beethoven in der Aufstellung der Wiener Secession

MAX KLINGERS BEETHOVEN VON PAUL MONGRÉ

IN den Ostertagen dieses Jahres wurde ein künstlerisches Fest von säkularer Seltenheit und Bedeutung gefeiert. Klinger's Beethoven enthüllte sich den Blicken der Öffentlichkeit, fast genau um die 75. Wiederkehr von Beethoven's Todestage. Et resurrexit . . . Gläubige und Ungläubige, Zöllner und Pharisäer, stumpfe Neugier und wissende Bewunderung strömten sechs Tage lang im weltberühmten Atelier zu Leipzig-Plagwitz zusammen, das Wunder des auferstandenen Zauberers zu schauen. Am siebenten Tage wurde abgebaut, zerlegt, transportiert, und augenblicklich bildet das wieder zusammengefügte Riesenwerk den Mittelpunkt und das Ereignis der Wiener Secession. Um den Ankauf bemühen sich Klinger's Vaterstadt und Beethoven's zweite Heimat; nach Zeitpunkt, Geldmitteln und Begeisterung scheint Wien den Vorsprung zu haben. Nachdem das Parisurteil, die Kreuzigung, Christus im Olymp nach Österreich gewandert sind, dürften wir uns den Beethoven unter keinen Umständen entgehen lassen: das ist Ehrensache, Idealismus und überdies eine gute Kapitalsanlage. Der »Thatenleib« des grössten lebenden deutschen Künstlers soll seinen Schwerpunkt nicht ausserhalb der deutschen Reichsgrenzen haben.

Ja, was hilft es: vor einem solchen Ungetüm von Kunstwerk muss man schon einmal hyperbolisch reden und alle wohlerwogene nüancierte Bewunderung mit Vorbehalten zum Teufel schicken. *Con brio*, wie Beethoven's Lieblingstempo war: statt des üblichen allegro moderato oder allegro, ma non troppo. Das heutige Geschlecht ist ja sonst so freigebig in der Errichtung von »Marksteinen« und Datierung neuer Epochen: nun, hier ist etwas wirklich, nicht nur redensartlich Monumentales geschaffen, ein neues leibhaftes Weltwunder, das miterlebt zu haben uns ein unauslöschliches Glücks- und Dankgefühl bedeutet. Es giebt eine Kunst, die zu nichts verpflichtet, die glatt abfliessend weder fragt noch antwortet, die genossen wird, aber nicht mitgeschaffen — vor ihr wie nach ihr ist man derselbe Mensch. Und es giebt Künstler, die uns die Gefühlsessenz einer ausgelebten Vergangenheit zu kredenzen wissen oder einer so hochmodernen Gegenwart, dass sie im Handumdrehen schon zur Vergangenheit abgeblüht ist: es giebt Kunstwerke, die einen an zeitliche und konventionelle Bedingungen gebundenen Seelenzustand im Augenblicke höchster Intensität aussprechen und schon im nächsten uns nichts mehr angehen. Dann aber giebt es auch zeitüberragende Kunstwerke, die den Rahmen der formalen und historischen und artistischen Kunst sprengen, die mit uns von grossen Menschheitsdingen reden und »ewig« sind in dem Sinne, in dem ein Mensch überhaupt dies Wort in den Mund nehmen darf; Werke, an denen man nicht vorbei kann, wenn man nicht vorbeigelebt haben und als trüber Gast auf der dunklen Erde bloss vegetieren will; Werke, in denen die Seele untergeht und sich erneuert, aus denen eine Kraft der Umwandlung wie ein läuterndes Feuer herausflammt; Werke, in denen sich nicht mehr das Individuum, sondern die Menschheit manifestiert, mit denen geradezu die tellurische Brüderschaft sich gegen andere Planetenvölker abzeichnet und ihre Parole abgiebt. Aber hier fängt vielleicht die Metaphysik an. Nun, solch ein Menschheitsgenius und repräsentative man war Beethoven, und solch ein Schlüsselwort zum Menschheitsrätsel ist Klinger's Werk.

Neben der fertigen Beethovenstatue stand im Atelier das aus dem Jahre 1886 stammende Gipsmodell, Klinger's erstes plastisches Versprechen, nun nach anderthalb Jahrzehnten »in Überlebensgrösse« eingelöst. Was liegt nicht alles dazwischen? die Wunderwelt der radierten Cyklen, die grossen Gemälde, vor allem der ganze Entwickelungsgang des Bildhauers. Ein kühngewölbter unsichtbarer Brückenbogen spannt sich zwischen jenem bemalten Entwurf und dem heutigen polychromen Bildwerk aus Marmor, Bronze und Elfenbein. Wer unter uns Zeitgemässen vermag einen solchen Bogen zu wölben, eine so langfristige Verheissung in sich auszutragen? Wer hat diese Kraft der inneren Vision über Zwischenakte hinweg, diesen stählernen Willen, der nicht nur gleich dem Marmorbohrer über hartes Material, sondern mehr noch über

eigene Ablenkungen und Verzögerungen Herr wird, diesen ausharrenden Künstlerfleiss eines Dante oder Zola, der sich nicht in feuilletonistischen Augenblicksinspirationen verpufft, sondern gemächlich Stein auf Stein türmend seine cyklopischen Bauten errichtet? Seit Richard Wagner in gewaltigsten Dimensionen sein Lebenswerk hinstellte und darüber Zeit und Ruhm an sich vorüberbrausen liess, ist der Typus des unbeirrten, sich selbst getreuen Künstlers nicht so prachtvoll wieder verkörpert worden wie in dem anderen obstinaten Leipziger, in Max Klinger. Nicht die Stärke, sondern die Dauer der hohen Empfindung macht den hohen Menschen, heisst es irgendwo bei Nietzsche. Nun, diejenige Empfindung Klinger's, die auf den Namen Beethoven's getauft ist, ist keine aufglühende und verlöschende Stimmung, sondern ein tief eingesenktes Grundgefühl, ein aufbauendes und mitbestimmendes Element im Gefüge der Klinger'schen Persönlichkeit. Frühzeitig muss Beethoven's Antlitz, das trotz seinen Pockennarben und seiner »Garstigkeit« die Wiener Aristokratinnen fascinieren konnte, den Künstler in seinen Bann gezwungen haben. Hat er sich nun davon entlastet und seine innere Beethoven-Anschauung zum letztenmale exteriorisiert? oder wird noch eine spätere Menschengestalt den ungeheuerlich seelenvollen Beethovenkopf tragen wie der Jünger Johannes auf der Dresdner Pietà und der Kreuzigung? Zwei Totenmasken, Nietzsche und Brahms, lagen dieser Tage in Klinger's Werkstatt: werden auch sie in langer schöpferischer Erregung Wellenringe ausbreiten und Kreise ziehen, wie jene Beethovenmaske von 1812, die Franz Klein vom lebenden Gesicht geformt, und aus der durch tiefe organische Umbildungsprozesse Klinger's marmorner Beethovenkopf erwachsen ist?

Aber wir träumen schon von künftigen Bildwerken, die noch ungemeisselt im Stein und vielleicht ungestaltet in des Künstlers Gehirn schlafen, und haben noch nicht ein Wort über die sinnenfällige Erscheinung der gegenwärtigen, glorreich vollendeten Kunstschöpfung gesagt. Ich könnte mir einen Beschauer denken, dem diese sinnliche Aussenseite gar nicht ins Blickfeld des Bewusstseins träte, der sich von der packenden Seelensprache und erschütternden Innerlichkeit des Werkes völlig gefangen nehmen liesse; ich könnte mir aber auch, namentlich bei Feinschmeckern des Gesichtssinnes und Fachmännern der bildenden Kunst, das absolute Gegenteil vorstellen: dass die prachtvolle Erscheinung den geistigen Gehalt abblendete und unter der Bewusstseinsschwelle hielte. Wer das Werk in seiner ganzen Umfänglichkeit geniessen will, muss sich beides nahe gehen lassen: die hohe Gedankenkunst und Gefühlswelt nicht minder als die brausende Formen- und Farbenpracht, die sich vor dem schwelgenden Auge aufthut. Klinger hat hier alle einzeln entwickelten Elemente seiner plastischen Vergangenheit[1]) in eine beispiellose Gesamtoffenbarung konzentriert: die Freude am philosophischen Tiefsinn und an ausdrucksvoller Seelenkündigung, die Freude am leuchtenden nackten Menschenleib, die Freude am Farbenzauber kostbaren Materials, die Freude an technischen Schwierigkeiten und versucherischen Wagnissen. Der Grübler, der die Kassandra aus dem Stein hieb, der unheimliche Psychologe, dem die Salome gelang, der Schönheitsanbeter, der den wonnigen Frauenleib der Amphitrite und das reizvolle Gliederspiel des badenden Mädchens schuf, der Experimentator, der in eine Treppenstufe die Verschlingung Leda's mit dem Schwan hineinbannte und wie Michelangelo dem widerspenstigen Material unerhörte Möglichkeiten abtrotzt, der malerisch empfindende Plastiker, der nicht beim schwächlichen Kompromiss der Bemalung stehen bleibt, sondern die leuchtende Naturfarbe bunter Gesteine wirken lässt und damit das missverstandene klassizistische Ideal der antikisierenden Bildhauerei endgültig ablehnt —: alle diese Komponenten in Klinger's umfassender Gesamtpersönlichkeit mussten sich vereinen, den Beethoven zu schaffen.

1) Vergleiche Georg Treu, Max Klinger als Bildhauer.

Drei gewaltige Marmorstufen tragen das halb felsenartige halb wolkige Postament aus dunkelbraun-violettem Pyrenäenmarmor, auf dem der Thron des Olympiers steht. Die Faustworte »Der Einsamkeiten tiefste schauend unter meinem Fuss« sind als Sockelinschrift gedacht. Zeus-Beethoven thront mit vorgebeugtem nacktem Oberkörper; das rechte Bein ist über das linke geschlagen, auf dem heraufgezogenen Oberschenkel ruhen die geballten Fäuste, die rechte vor der linken. Die nackten Teile sind aus Syramarmor, dessen Weiss, mit einem unmerklichen Stich ins Bläuliche, kreidig erloschen und geisterhaft schimmert wie Firnschnee nach Sonnenuntergang. Über die Beine breitet sich in feierlichem Faltenwurf ein Gewand aus gelbbraun gebändertem tiroler Onyx: das Gipsmodell hatte statt dessen rote Bemalung. Zu Füssen des Olympiers kauert gesträubt, mit kaum gebändigtem Flügelschlage, der Adler aus schwarzem zartgeädertem Marmor (ursprünglich sollte er aus Ebenholz geschnitzt werden), die glühenden Bernsteinaugen auf den düster schweigenden Gott geheftet. Eine ungeheure Spannung und atemraubende explosive Bereitschaft zittert in dieser scheinbaren Ruhe: noch ein Augenblick, und mit dem auffliegenden Adler schmettert der Blitz aus Kronions geballten Fäusten. Wenn die homerischen Verse vom Schütteln der Locken, das den Olymp erbeben macht:

Also sprach und winkte mit schwärzlichen Brauen Kronion,
Und die ambrosischen Locken des Herrschers fluteten vorwärts
Von dem unsterblichen Haupt: es erbebten die Höhn des Olympos,

— wenn diese Vorstellung aktueller Bewegungsgewalt den Pheidias zu seiner Zeusstatue inspiriert haben soll, so ist es bei Klinger umgekehrt die latente Energie, die angesammelte, verdichtete, auf Entladung wartende Machtfülle, die der Gruppe von Gott und Tier eine gesteigerte und leidenschaftlich erregte Lebendigkeit einhaucht. Das ist nicht jene olympische Ruhe, die nebst der stillen Einfalt, der heiteren Harmonie, der goldenen Mitte und ähnlichen philiströsen Missverständnissen aus der Winckelmannzeit unseren Gymnasialbegriff von Griechen und Griechengöttern ausmacht. Nietzsche's Worte

Wer viel einst zu verkünden hat,
Schweigt viel in sich hinein.
Wer einst den Blitz zu zünden hat,
Muss lange — Wolke sein

geben eine verwandte Stimmung. Klinger's Beethoven schweigt viel in sich hinein. Die Lippen sind zusammengepresst, der Unterkiefer etwas vorgeschoben, die Augen starr ins Unendliche gerichtet. Äusserst reizvoll wäre eine genaue Analyse des Kopfes, namentlich im Vergleich mit dem alten Modell und mit der Klein'schen Maske. Über Beethoven's wirkliche Erscheinung sind ja, wie Frimmel's eingehende Untersuchung gezeigt hat, viele konventionelle Irrtümer verbreitet. Des Meisters Ungebärdigkeit bei den Sitzungen, die mangelnde Beobachtungstreue und überschüssige Phantasie der damaligen Porträtisten, zuletzt noch die irreführende, erst *nach* der Schädelobduktion abgenommene Danhauser'sche Totenmaske: kein Wunder, dass unter solchen erschwerenden Umständen sich eine ideale, glatt verzierlichte oder genial dämonisierte Beethovenphysiognomie über die wirkliche schob. Zu den zuverlässigeren Urkunden gehört immer noch jene Maske von 1812 und die danach fast unverändert ausgeführte Klein'sche Büste. Vielleicht aus überempfindlicher Scheu vor jener konventionellen Auffassung zeigt Klinger's Modell von 1886 die charaktervolle Hässlichkeit des wirklichen Beethoven noch in seltsamer Heftigkeit accentuiert: keine hohe, sondern eine breite vorgewölbte Stirn (»kugelig« nennt sie ein Zeitgenosse, während Bettina sie »himmlisch« findet), und darunter ein stier brütendes Antlitz von halb wahnsinnigem, halb tierischem Ausdruck — so düster und gespenstisch wie jenes Largo aus dem D-dur-Trio, das Beethoven's Freunde für seinen Geisteszustand fürchten machte. Das ist noch nicht der Olympier, der die Titanen zu bändigen weiss; das ist der »kraupete Musikant«, dem man in den Strassen Wiens mit scheuer Verwunderung nachblickt, der durch seine Taubheit

schauerlich Vereinsamte, Verwilderte, unsinnig Misstrauische. Welcher Aufstieg seelischer Befreiung und technischer Ausdrucksbeherrschung von diesem Modellkopf zum marmornen Beethovenhaupte! Auch hier glüht noch Düsterkeit, Schicksalstrotz: aber nicht mehr die dumpfe ratlose persönliche Befangenheit, der Raubtierblick hinter Gitterstäben, sondern universelle Leidenstiefe, zermalmende und erhebende Erkenntnis des Notwendigen, Tragik des innersten Weltgrundes. Beethoven leidet nicht mehr an sich, er leidet an der Menschheit; er hat sein Selbst zu ihrem Selbst erweitert; er hat die Neunte Symphonie geschaffen. Zeus ist ja nicht allmächtig — zu einer so unvollziehbaren gehirnverrenkenden Begriffsbildung waren die Griechen zu gesund: über den Göttern thront Moira. Der Olympier starrt ins Unabänderliche . . .

Beethoven als Träger des Schicksals der Menschheit: diese Umdeutung des Individuums zum »Erdgeist« ist das Thema der Thronreliefs. Aus Einem Stück hat der Pariser Erzgiesser P. Bingen den gewaltigen Thronsessel gegossen; die Details der Flachbilder sind so zart herausgekommen wie die feinsten Töne einer Radierung. Man hört, dass ein neues, noch unerprobtes Verfahren zur Herstellung der Gussform gedient habe. Eine wunderbare Kombination aus ornamentalen Motiven ist der Götterthron, kühn genug, um wie Böcklin's Kentauren und Tritonen das »morphologisch gebildete Auge« eines Dubois-Reymond zu verletzen; auf hufartigen Vorderstützen ruhend, die etwas vorweltlich Archaistisches haben, im Grundgerüst aus Palmenstämmen und Palmenzweigen entwickelt, das Ganze in düsterem, stumpfbraunem Bronzeton, aus dem die phantastisch geschwungenen Armlehnen in glänzendem Goldschliff herausklingen. Die Innenseite der hochragenden Rückenlehne trägt einen Kranz von fünf liebreizenden, elfenbeinernen Engelsköpfen; der mittlere zeigt in den Haaren Bemalungsversuche, dem äussersten rechts wächst noch ein fingerweisendes Händchen hervor, das mit beredtem Ecce Homo auf den thronenden Gottmenschen deutet. Die Engelsflügel sind mit bunten Halbedelsteinen und antiken Millefiorigläsern, der Grund mit blauen ungarischen Opalen inkrustiert: wunderbar, in fast körperloser Zartheit, schwebt vor dieser farbenreichen Folie der astralweisse marmorne Oberleib, dessen vorgebeugte Haltung gutberechnete Durchblicke nach den inneren Puttenköpfchen offen lässt. Vielleicht hat dieser geisterhafte Farbenkontrast den Künstler bestimmt, von einer inkarnierenden Tönung des schneebleichen Marmors vorläufig abzusehen: das wäre kein Rückfall in den gefrorenen Zuckerstil der Pseudoantike, sondern eine wohlerwogene Feinheit und gerade ein Reiz mehr in der polychromen Pracht des Ganzen. — Auf den Aussenflächen des Thrones hat nun Klinger in drei grossen Reliefs das Seelenleben der Menschheit zusammengefasst. An der rechten Seite der Sündenfall: Adam, dessen lüsterne Scheu in einer merkwürdigen Kopf- und Armhaltung Ausdruck findet, nimmt von Eva den Apfel. Links zwei Tantaliden: ein hoch aufgereckter Mann greift nach zurückweichenden Früchten, ein knieendes Weib schöpft aus versiegender Quelle, beide fassen statt des qualvoll ersehnten Genusses ein maskenartiges grinsendes Phantom. Auf der mächtigen Rückenfläche des Thrones aber lässt Klinger, wie im »Christus im Olymp«, noch einmal die weltgeschichtlichen Kontraste aufeinander prallen: nazarenische Weltflucht und heidnische Sinnenfreude. Im Vordergrunde die auftauchende Aphrodite, von einer bärtigen Meergottheit auf der Muschel getragen, vor ihr eine Nereide, die zwischen den zum Sprachrohr gewölbten Händen gellende Worte in den Hintergrund hineinruft. Nach vorn schreitend, furienhaft, mit wehendem Mantel, windgepeitschtem Haar der Apokalyptiker Johannes, die linke Hand in unbeherrschtem Ingrimm zur Kralle verzerrt, die rechte mit anklagender Gebärde auf die Schönheitsgöttin gerichtet. Ganz fern die Schädelstätte, Christus mit den beiden Schächern am Kreuz, Maria die Mutter und Maria die Magdalenerin. Das Griechenmeer umschäumt den Golgatha-Felsen, und am Horizont geht die Sonne auf: die Sonne des Christentums? Leuchtet sie der sterbenden Antike und dem Siege des Galiläers? Aber der Ewigkeitsaccent über dieser Scene und Klinger's künstlerischer Glaube verbieten eine so engherzige Deutung, eine so bedingungslose Ergebung in das historische Faktum. Erst die Synthese der Gegensätze vollendet den dialektischen Prozess: aus der Versöhnung hellenischer und christlicher Kultur wird das »dritte Reich« kommen, von dem Ibsen seinen Julianus Apostata träumen lässt, das dritte Reich, dessen Sonne dort am Himmelsrande aufflammt.

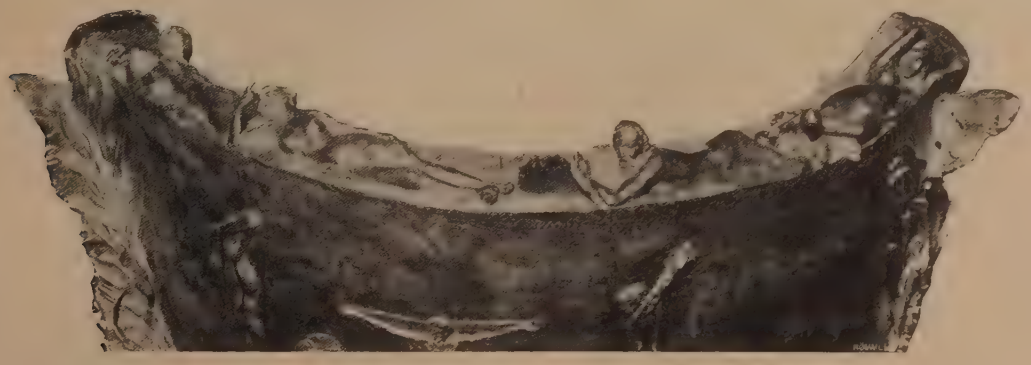
Der dramatische Kern dieses leidenschaftlich bewegten Gesamtbildes ist zweifellos die verdammende Liebesfluchgebärde des Jüngers, von der sich Anadyomene in göttlicher Gleichgültigkeit abwendet: auf dem Gipsmodell ist noch ein Spruchzettel zu erkennen, der die Anklage in eine Wortformel übersetzt. Klinger's Philosophie der Liebe ist ja keineswegs unbedingt optimistisch, er sieht tiefer als Künstler zu sehen pflegen: der Kampf der Geschlechter, die Sinnlichkeit als zerrüttende Illusion, die das Individuum der Gattung aufopfert, Eros als Feind der aufstrebenden Menschheit — das sind ihm keine fremden Vorstellungen. In den radierten Cyklen »Eva und die Zukunft«, »ein Leben«, »eine Liebe« hat er die Geschlechtlichkeit als grausame Zerstörerin geschildert, und nicht nur im Bunde mit sozialen Zufälligkeiten und Vorurteilen, sondern ihrem inneren Wesen nach. Eva, der die Schlange den Spiegel vorhält, erwacht zum Bewusstsein ihres Körpers: das ist der psychologische Moment des Sündenfalles. Und auf einem Blatte der »Brahmsphantasie« erscheint Aphrodite im Ausbruche zügellosen Machtgefühls, während Menschenleiber, Menschenschicksale wie Trümmer im Wellenspiel geschaukelt werden: unberechenbar, unverantwortlich, gewissenlos wie jede Naturkraft schaltet die Liebe mit den ohnmächtigen Individuen. Phobos und Deimos, Schrecken und Furcht entkeimen dem Schoss der Liebesgöttin . . . Vielleicht ist es ein Symptom moderner Willensschwäche, dass wir die Liebe so tragisch empfinden; selbstsichere, disziplinierte Zeitalter mögen zu einer idyllischen Auffassung, zu Galanterie und Gauloiserie neigen. Für unser Gefühl, das man darob zwiespältig schelten mag, hat jedenfalls der gewaltig zürnende Apostel nicht minder Recht als die im eigenen Schönheitsrausche schwelgende Göttin; es ist eben ein vollendeter »Dialog zweier Prinzipien« (so bezeichnet Beethoven gelegentlich das Programm zweier Klaviersonaten) und keine Partei besitzt die volle, endgültige Wahrheit. Eine Weltgeschichte mit ihren gegensätzlichen Triebkräften ist in diese Bronzereliefs gebannt: verlorenes Paradies und ungestilltes Glückverlangen, Selbstgenuss und Selbstaufopferung, Sensualismus und Spiritualismus, Kypros und Golgatha — aus diesem Spiel sich kreuzender Kontraste, aus Kette und Einschlag webt sich der Teppich des Lebens. Klinger's Raumkunst wagt hier das Höchste: sie überträgt Beethoven's tönende Hieroglyphen in sichtbare Symbolik, sie redet vom Schicksal der Menschheit.

Noch ist von dieser überströmenden Bilderwelt nicht alles gesagt: den oberen Rand der Rückenlehne kränzen fünf liegende Menschenfiguren, sozusagen simple »Geschöpfe des Prometheus«, denen Beethoven einmal eine Balletmusik gemacht hat, individuell besonderte und ins eigene Schicksal eingesperrte Pygmäen neben der Überlebensgrösse des Tonschöpfers, dem der Erde Weh, der Erde Glück zu tragen zufiel. Ob ein schärfer zugespitzter Gedanke in diesen Gestalten ausgedrückt ist, die wegen ihrer erschwerten Sichtbarkeit hauptsächlich dekorativ wirken, vermag ich nicht anzugeben.

»Hol' Sie der Teufel, ich mag nichts von Ihrer ganzen Moral wissen, *Kraft* ist die Moral der Menschen, die sich vor anderen auszeichnen, und sie ist auch die meinige,« so steht auf einem der Zettel, auf denen sich Beethoven's grimmiger Humor zu entladen pflegte. »Eine ganz ungebändigte Persönlichkeit«, klagt Goethe, und Bettina berichtet: »Kein Kaiser und König hat so das Bewusstsein seiner Macht, und dass alle Kraft von ihm ausgehe, wie dieser Beethoven«. Dem jungen Moscheles, der unter eine Notenabschrift »fine mit Gottes Hülfe« setzt, schreibt Beethoven die Replik: o Mensch, hilf dir selber! Und dieser Empörer voll titanischer Hybris thront nun selbst als der Sieger über Titanen und Giganten, als Zeus Horkios, der über Eide und Verträge, Ordnung und Gesetzmässigkeit in seiner Welt wacht? Der »Generalissimus in Donner und Blitz«, aufbrausend und rasch besänftigt wie ein Kind, als der unerschütterlich machtbewusste Olympier, der in Milde und Groll langmütige Göttervater, wie ihn die Büste von Otricoli ahnen lässt? Und selbst Beethoven als Musiker: der Dichter der Sehnsucht, die an lauter Unmöglichem und Unaussprechlichem leidet, der schwärmerischen weichgewordenen Empfindung, in der alle Dinge ihren

Stachel zurücklassen, oder, im anderen Falle, der trotzigen hohnlachenden Männlichkeit, die ohne Siegeshoffnung den Kampf mit dem Schicksal aufnimmt und nur in ekstatischen Ausbrüchen einer schmerzlich-gewaltsamen Heiterkeit über das Schwerste hinwegkommt: darf man solch einen ringenden Menschen, die Seele voll unausgeglichener Dissonanzen, der im Aufblick zur Vorsehung, zu einem gütigen Vater über den Sternen Trost suchen muss und dessen höchste musikalische Kundgebung mit demütiger Inbrunst in eine »Bitte um inneren und äusseren Frieden« ausklingt — darf man ihn auf olympisches Gewölk setzen, ohne dass ihm bei seiner Gottähnlichkeit bange wird? Es ist schülerleicht, solche Widersprüche und noch oberflächlichere zusammenzusuchen: Widersprüche, die - - wenn es wirklich welche sind — nicht in der lebendigen Gegenwart des Kunstwerkes ins Bewusstsein treten, sondern hinterher aus der Kollision abstrakter Kenntnisse und Bildungsbegriffe entstehen. Wer sein Schulwissen nicht einen Augenblick vergessen kann, mag an dem bartlosen Zeus Anstoss nehmen und sich gegen die olympische Apotheose eines Wiener Komponisten aus der Kongresszeit verwahren: ihm wird ein kostümierter Beethoven besser zusagen, im blauen Frack mit Messingknöpfen, Hörrohr und Konversationsheft in der Tasche, auf einem Sockel sitzend, der aus den Bänden der kritischen Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel geschichtet ist. Der »Olympier« ist nun einmal für einen Anderen in Beschlag genommen, für Goethe: hier decken sich zufällig zwei erlernte Begriffe, wie sie im anderen Falle sich ebenso zufällig gegen die Vermischung sträuben. An sich ist die Ideenverbindung Goethe-Zeus um kein Haar vernünftiger als die andere Beethoven-Zeus; sie ist nur stereotyp geworden, ein Einfall Bettina's, aus dem die deutsche Bildung ein Cliché gemacht hat. »Für Goethe weisen wir das Symbol des Olympiers zurück. Das ist nicht der Goethe, den wir kennen, nicht der Mann der ‚grenzenlosen Thränen', nicht der, den noch als beinahe Achtzigjährigen eine Leidenschaft wehrlos, fieberkrank auf das Lager warf«, so schreibt H. von Stein, und wenn wir die Inkongruenz mehr im Äusserlichen suchen wollen: die diplomatische Kühle und konziliante Höflichkeit des Weimarer Geheimen Rates associiert sich auch nicht ganz mühelos mit dem überlieferten Bilde des Donnerers Kronion. Aber zu guter Letzt ist das alles ein Federballspiel mit Worten. Über die Unterschiede (oder Ähnlichkeiten) zwischen Zeus und Beethoven lässt sich trefflich streiten: als Paarung blosser Begriffe bleibt das so unfruchtbar wie die tausend mehr oder minder sachgemässen Ideenverknüpfungen und Wortkomplexe, die täglich geredet, geschrieben, gedruckt und wieder vergessen werden. Das Wesentliche ist, dass Klinger's neue Synthese leibhaft und überzeugend vor unserem Auge lebt, eine anschauliche Ideenvermählung, die nicht mehr geschieden werden kann, während nichts sich leichter verbindet und leichter trennt als Worte. In der erhöhten Temperatur der Künstlerphantasie sind die beiden Symbole Beethoven und Zeus, mit Abstossung des Unvereinbaren, glühend unlösbar verschmolzen; »kein Engel trennte geeinte Zwienatur der innigen Beiden«. Wir werden von diesem Zeugma, dieser machtvoll zwingenden Verknüpfung zweier Vorstellungsreihen nun nicht wieder loskommen, und das ist ganz in der Ordnung. Wer in aller Welt will gerade die bildende Kunst dahin einschränken, poetisch überlieferte Typen unverändert zu stabilisieren? ihr verbieten, Empfindungswerte umzuwerten und von der Netzhaut her dem Gehirn neue Erregungen mitzuteilen? Wenn schon die griechischen Bildhauer es wagen durften, einfach der in ihnen drängenden plastischen Entwickelungstendenz, ihrem nisus formativus folgend die traditionellen Götterbilder umzubilden und aus dem ursprünglichen Harnisch und dem »übersittlichen Faltenhemd« der Liebesgöttin den nackten schönen Frauenkörper hervorzuholen — um wieviel freier darf ein moderner Künstler mit dem verblassten Erinnerungsbilde eines alten Göttervaters und mit der doch immerhin nebensächlichen Leiblichkeit eines seelenbezwingenden Tondichters schalten? Wenn seine neue Vision nur lebt und mit suggestiver Gewalt in die empfangenden Seelen überströmt! Denkt euch immerhin den Beethoven anders: aber lasst es auf die Kraftprobe ankommen und stellt eure innere Anschauung dem Klinger'schen Bildwerke gegenüber — welches von beiden wird das andere auslöschen? Klinger ist der psychisch Stärkere; wie jene indischen Magier kann er euch zwingen zu sehen, was er will, nicht was ihr wollt oder was die realistische Wirklichkeit

vorschreibt. Auch seine Bildhauerei ist eine Griffelkunst, und die Seele muss so willig wie die Kupferplatte die Spuren aufnehmen, welche der Meister ihr einätzt. Darin, wie in vielen anderen Dingen, ist Klinger seinem Heros Beethoven verwandt, dass er in einer neuen Sprache den zwingenden Ausdruck findet, ohne erstarrte Symbole und gewohnheitsmässige Associationen dennoch Eindeutiges und Bestimmtes hervorruft, ohne eingefahrene Geleise immer geradlinig ans Ziel kommt. Er hat Taine's Blick für das Wesentliche und lässt sich davon nicht durch eine gebildete Technik, die für ihn dichtet und denkt, abbringen, sondern denkt und dichtet selber. Wenn man sieht, wie sich alle modernen Menschen in Lebensstil und Kunstschaffen um Originalität abquälen und dabei die Sicherheit der Mitteilung ihres persönlichen Innenlebens immer mehr einbüssen, wenn man auf der anderen Seite bei epigonenhafter Virtuosität in der Beherrschung der Darstellungsmittel den Mangel jedes darstellenswerten Inhalts spürt, so muss man, zwischen Verschrobenheit und Banalität, unaussprechlicher Eigenart und glatter Nichtssäglichkeit, pathologischer Isolation und physiognomielosem Normalmenschentum, zwischen Stefan George und Berliner Siegesallee einem Manne wie Klinger einfach zujubeln: der nicht nur 'was zu sagen hat, sondern es auch ohne hysterisches Schlingen und Würgen wirklich sagt. Bei Klinger fehlen die toten Stellen, die Gedankenstriche und Punktreihen moderner Gedichtbücher, die Momente versagenden Atems und priesterlicher Katalepsie; dieser Mensch mit dem heissen Herzen und klaren Kopfe, diese kaltblütige Feuerseele ist von einer herausfordernden Sicherheit im Was und Wie. Ganz wie Beethoven, der die konturenlos verschwimmende »Mondscheinsonate« nicht übermässig hochstellt und Künstlerthränen verabscheut, ja der manchmal wie ein Pythagoräer sich an Mass und Zahl klammert und in einer (später freilich widerrufenen) Briefstelle den glänzenden Erfolg der Neunten Symphonie in Berlin grossenteils der — Metronomisierung zuschreibt. Heute ist »Stimmung« unser drittes Wort, ein Bekenntnis der Passivität, die mit weichen Fischflossen im Gallert herumfährt und amorphe Symbole der eigenen Unzulänglichkeit knetet: vergebens mühen sich die Lieder, vergebens quälen sie den Stein. Aber ein Höheres ist »Gestaltung«, innerlich Geschautes mit derb zupackenden Händen in hartem Material abgeformt: Manneswille quantum satis, der dem Chaos einen Kosmos abtrotzt. Solch ein Gestaltetes ist Klinger's Beethoven, aus Stein und Metall heraufgeholt wie die geordnete Welt aus dem »Grenzenlosen« des Anaximander, wie die Zeusherrschaft aus Titanenkämpfen, wie Beethoven's scharfumschriebene Toncharaktere aus labyrinthischem Gefühlswirrsal, wie jedes beseelte Kunstwerk aus den ungeschieden wirbelnden, sinnlos durcheinander brausenden Elementen der Wirklichkeit. Wie hier Marmor- und Erzatome in einen neuen Reigentanz gezaubert sind, dessen Figuren und Verschlingungen dem Auge zu geistbezeugenden Offenbarungen werden, so ist unserer modernen Seele, in ihrer chaotisch fiebernden halbtraumhaften Übergangsunruhe, eine klare Signatur, eine weithinragende Lichtgestalt und Bestimmtheit gewonnen: »der grosse gesammelte Ausdruck unserer Lebensanschauung«.



Oberer Rand von Beethoven's Thron

L. CORINTH, BERLIN

SELBSTBILDNIS MIT MODELL

EINDRÜCKE VON DER FÜNFTEN AUSSTELLUNG DER BERLINER SECESSION

»Our stern alarums changed
to merry meetings.«

KLASSISCH gebildete Heisssporne mochten sich wohl darüber entrüsten, dass die Berliner Secession nicht schnurstracks den steilen Weg zum Gipfel des heiligen Kunstbergs nahm. Sie vergassen, dass es sich um keine secessio plebis im alten Rom handelte, obwohl auch hier gut begründete Rechte erobert wurden, sondern viel mehr um eine Krystallisation des Berliner Kunstausstellungswirrwarrs. Seither hat sich eine weitere reinliche Scheidung innerhalb der Secession vollzogen, und so durfte man der diesjährigen Sommerausstellung als einem Sublimat mit besonderer Spannung entgegensehen.

Da kam die Nachricht, dass Klinger's Beethoven im Original nicht Berlin, sondern Wien zuerst gezeigt werden würde: eine Enttäuschung blöder Neugier, die im Publikum stets stärker ist als geduldig zuwartende Kunstliebe. Die um eine Sensation betrogene Menge rächt sich durch Grausamkeit: die einfache Thatsache, dass auch in diesem Jahre an einer Stelle der Reichshauptstadt gute, gewählte Kunst zu sehen ist, scheint kaum noch der Rede, die an diesen Zweck gewandte Mühe nur kärglichen Dankes wert. Die Secession fängt an, selbstverständlich zu werden, einzelne Beurteiler lenken bereits aus der Kampfstellung in die ebenso bekannte wie unmögliche »historische Objektivität« ein, was immer als bedenkliches Anzeichen gelten muss. Doch die Vorrede des Ausstellungskatalogs erklärt — eingedenk des Grundsatzes: die beste Parade ist der Hieb —: »Es wäre der Ruin der Kunst, aus der Anschauung vorhandener Kunstwerke Neues schaffen zu wollen«.

An fragwürdige Sentenzen darf ein eiliger Berichterstatter nicht viel Zeit verschwenden. Man will von ihm ja nicht hören, was er gedacht, sondern was er gesehen hat. Darum: more matter with less art.

Wer gelernt hat, auch am Selbstverständlichen Freude zu empfinden mit dem Augenblick, wo er es rückschauend mit dem Selbstverständlichen früherer Generationen vergleicht, wird in dieser Ausstellung Vieles sehen, was ihn erfreut. Ebenso wenig fehlt es an deutlichen Wegweisern in die Zukunft. Die Kritik, die nicht ganz auf den Kopf gefallen ist, muss nun einmal einen Januskopf haben. Da wird sie aus den hier vereinigten Bildern zunächst konstatieren, dass manche secessionistische Maler der neuesten Zeit, wie sie hier zu Worte kommen, »aus der Anschauung vorhandener Kunstwerke«, das heisst von der Malweise der Pariser Impressionisten der siebziger Jahre viel, sehr viel und sehr Gutes gelernt haben. Sechs Bilder von *Edouard Manet* und ein

L. Tuaillon, Berlin. Herkules mit dem Eber

meisterhaftes grosses Interieur von *Claude Monet* erlauben den Vergleich mit den Gemälden von *Habermann, Hummel, Gustava Haeger, Ulrich Hübner, Freiherr von König, Linde-Walther, Joseph Oppenheimer, Schlittgen, Slevogt, Mosson, Trübner* und anderen. Diese haben bei solchem Studium an ihrer Künstlerseele keinen Schaden gelitten, es wäre lächerlich, sie als denkfaule Epigonen abthun zu wollen. Wer teilte nicht mit *Wilhelm Trübner* die Freude, mit der er seine Pferde und Menschen gleichsam herausmeisselt und bei jedem breiten Pinselhieb ein neues Stück Natur in urwüchsiger Kraft entstehen sieht? Werden *Erich Hancke's* Porträts darum schlechter, weil sie fast ebenso gut sind, wie die Auguste Renoir's? — Wir vergeben uns nichts mit dem Eingeständnis, von Anderen etwas gelernt zu haben, sobald wir mit dem Erlernten und Übernommenen nur nicht selbstgefällig uns brüsten, sondern den Antrieb zu ähnlichen oder gar besseren Leistungen daraus empfangen. Und jede Ausstellung der Secession hat bisher, Künstlern und Betrachtern zum Nutzen, Werke vorgeführt, die das Urteil zu

schärfen, das Nachstreben zu wecken in gleichem Masse geeignet sind. So auch diesmal, und daher ihr grosser erziehlicher Wert.

Was lässt sich nicht alles — rein handwerklich — lernen aus den Bildern eines *James Whistler, Anders Zorn, John Sargent, Aman Jean, Jacques Emile Blanche, John Lavery, Wilhelm Leibl, Francisque Raffaelli, Abel Truchet, Isaac Israels* und wie die Virtuosen des Pinsels immer heissen mögen. Trotzdem wird der deutsche Besucher der Ausstellung sich weit lieber verankern vor denjenigen Bildern, die ihn durch Temperament und Empfindung fesseln. Auch deren giebt es viele.

Die Überraschung, den Clou der diesjährigen Ausstellung, bildet *Liebermann's* »Delila«. Wer sich durch die Spannung nicht irritieren lässt, die eine solche Darstellung von der Hand Liebermann's unwillkürlich erzeugt, — seit dem Jesus im Tempel hat er die Sphäre der biblischen Malerei meines Wissens ängstlich gemieden — wird zugeben, dass die Fähigkeit, Leben und Leidenschaft zu verkörpern, auch hier wunderbare Triumphe feiert. Den irreleitenden Vergleich mit Rembrandt's Genie möchte ich ihm und mir gern ersparen. Trotzdem ist in der Gebärde der Delila ein Zug, den ich nicht besser zu charakterisieren wüsste, als mit den Worten: so, oder doch ähnlich würde Rembrandt sich vielleicht mit der Sache abgefunden haben, wenn er, — ja, wenn er Liebermann gewesen wäre. Die Art, in der dem entscheidenden Motiv alle andern Rücksichten geopfert werden, verrät eine Lebhaftigkeit des Temperaments, die umsomehr überrascht, wenn wir hören, dass der Künstler an diesem Stoff sich seit einem Jahrzehnt abgequält hat. Er wollte eine »Fanfare« darstellen, und es ist ihm gelungen, so trefflich gelungen, dass man darüber manches Allzumenschliche leicht vergisst, was namentlich der Gestalt des jüdischen Herkules anhaftet. So sehr der fanatische Wille, der aus dieser Arbeit herausschlägt, uns mitreisst, so lebhaft der ausübende Künstler immer wieder den Akt der abgezehrten Delila mit seiner raffinierten und dennoch zügigen Behandlung bewundern muss — wir stehen vor einem Experiment, dessen Gewagtheit und Einseitigkeit uns nicht leicht zum richtigen Genuss kommen lässt. Das Bild wird unstreitig für alle Zeit eines der interessantesten Dokumente der Malerei unserer Tage bleiben, eine der kostbarsten Raritäten des Marktes, aber ob es genügt, um Liebermanns Können gewissermassen im Zenith seines Ruhmes zu fixieren, ob es jemals als »der« klassische Liebermann gelten wird, das heute zu prophezeien fehlt mir die enthusiastische Seherzuversicht. Das weit anspruchslosere und kleinere Bild »am Meer«, eine Variante der vorjährigen Reiterstudie, besitzt Eigenschaften, auf die nach meinem Gefühl der Maler weit stolzer sein darf, als auf die alttestamentarische Kraftprobe.

Ein zweites Ausstellungsbild par excellence, das aufregt und verblüfft, mitreisst und zum Widerspruch herausfordert, ist *Max Slevogt's* d'Andrade als Don Juan. Champagner, Theaterlicht, Mozart, d'Andrade und Slevogt's Virtuosität vereinigen sich zu einer sinneberauschenden Stretta, deren Augenblickswirkung sich niemand entziehen kann. Der Maler selbst scheint den Pinsel wie im Champagnerrausch geführt zu haben. Doch wie Mozart's Komposition und d'Andrade's Darstellung nicht allein aus Temperament und Laune zu erklären sind, so steckt auch in Slevogt's Malerei viel kluge Ueberlegung, der unsere Bewunderung ebenso gilt, wie seiner Fähigkeit, die Künste des Regisseurs zu verbergen. Das beste aber bleibt dennoch das Temperament. Das erkennt man, wenn man ein anderes Bild Slevogt's, den — bereits von einer Ausstellung bei Cassierer bekannten — Sommermorgen daneben sieht: das gleiche Geschick, ja Raffinement der Mache, aber wo bleibt die Empfindung? Dramatische Lebhaftigkeit, selbst Kulissenleidenschaft liegen dem jungen Maler offenbar mehr im Blut als der Hang zu träumerischer Beschaulichkeit.

Neben solcher sprühenden Beweglichkeit erscheint selbst ein *Zuloaga* schwerfällig und tot. Das ausgestellte Gesellschaftsbild des grossen Goyaverehrers hat technische Qualitäten, wie sie nur ganz wenige Bilder unserer Zeit aufweisen können; aber die wunderliche Mischung von Gravität und Heissblütigkeit, wie sie seinen Gestalten anhaftet, die spanische Grandeza, giebt auch seiner Malerei etwas Starres und Selbstgefällig-Äusserliches, das dem Deutschen den Genuss erschwert. Die harten, nach unserem Gefühl groben Farbengegensätze, in denen sich Zuloaga gefällt, wecken unwillkürlich die Sehnsucht nach einem Ausgleich, einer Vermittlung, Zusammenschluss, so kostbar die stofflichen Einzelheiten sein mögen. Weniger Seide und Schminke und mehr Menschlichkeit verlangt der Nichtspanier von diesen Bildern, zumal er sich bei solcher Forderung auf einen Goya und Velazquez berufen kann.

Neben den Deutschen und den Spanier stellen wir zwei Holländer: *Isaac Israels*, der indes mit seiner hellen, lichten Farbengebung mehr nach Frankreich gravitiert, und *George Hendrik Breitner*. Breitner's Malwerk ist urholländisch, obwohl es den Pariser Impressionismus immerhin merken lässt. Wie kräftig muss doch eine Wurzel sein, die so viele gleichstarke aber verschiedenartige Schösslinge treibt! Breitner hat nichts von dem Erbe der heimischen Altvordern fahren lassen, ja, er outriert deren Pinselführung und Farbenwahl, aber er weiss dennoch Stimmungen zu geben und Eindrücke festzuhalten, wie sie nur unsere Zeit seit Manet wahrnimmt. Seine Ansicht einer Amsterdamer Gracht hat bei aller scheinbaren Fahrigkeit der Mache eine suggestive Kraft, der sich schwerlich ein kunstgeübtes Auge entziehen wird.

Marie Slavona, Vassily Kandnisky und *Olga Boznanska* seien nur genannt, um den internationalen Sieg der impressionistischen Richtung zu markieren, der das Schicksal der Malerei im neuen Jahrhundert zu bestimmen scheint. Doch nein! Die rigorosen Naturalisten, als die man in Berlin die Secessionsmaler gerne denunziert, haben einem *Edvard Munch, Max Klinger* und anderen Nebulisten Einlass gewährt. Aus Instinkt oder Überlegung?

An den Malereien *Munch's*, die das ganze Leben

Max Liebermann, Berlin. Im Meer

H. Breitner, Amsterdam. Holländisches Strassenbild

aus einer Perspektive betrachten und darstellen, die wohl nur neuro-pathologisch sich ganz befriedigend erklären lässt, meine kunstkritische Anpassungsfähigkeit zu erproben, muss ich mir versagen. Nicht, dass mir durchaus jedes Verständnis fehlte für die Ziele und Wege solcher subjektiven Mystik, der die Konvenienz des natürlichen Sehens ohne Besinnen geopfert wird, und der man ja bei mehreren Künstlern, wie Willumsen, Toroop, Gauguin, M. Denis, Emil R. Weiss — in der Litteratur bei Maeterlink, Stefan George und anderen begegnet; nur der Genuss, die Freude an diesem gekünstelten Stammeln und Lallen will sich bisher nicht einstellen. Ich meine, diese Künstler weichen der normalen Naturanschauung aus, ohne sich über sie zu erheben oder sie zu vertiefen, sie töten ihr naives künstlerisches Empfinden, um desto leichter zu den vermeintlichen Höhen ihrer in sich unkünstlerischen wesenlosen Sehnsucht emporschweben zu können. Diese Selbstbefriedigung scheint mir durch den Verlust allen seelischen und künstlerischen Gleichgewichts allzu teuer erkauft. Es mag indes geeignetere Medien geben, die leichter in trance zu setzen sind.

Max Klinger, der sicherlich Einspruch erheben würde, mit diesen Verehrern oder Opfern der Astralkunst in eine Reihe gestellt zu werden, sucht den Gipfel der Kunst auch in jenen ausserweltlichen Sphären, aber möchte sich ihnen mehr auf rein geistigem Wege nähern; eine gewisse nervöse Sinnenlust stellt sich ihm dabei oft in den Weg. Gern verzichte ich darauf, seinen Beethoven, dessen hier ausgestelltes älteres Gipshilfsmodell durchaus versagt, kritisch zu würdigen. Ihm gerecht zu werden, wird dem naiven Kunstfreund und Beethovenverehrer kaum gelingen, ihn zu verherrlichen, mag Klingerenthusiasten vorbehalten bleiben. Ohne ein solcher zu sein, möchte ich meiner Bewunderung für den grosszügigen Lisztkopf, der in Marmor bereits auf der vorjährigen Ausstellung in Dresden zu sehen war und für die eben daher bekannte Porträtbüste der russischen Schriftstellerin Asenjeff unverhohlen Ausdruck geben. Die Delikatesse im Stofflichen, die psychologische Treffsicherheit und Raffiniertheit der letzteren Arbeit fesseln auch den, der Klinger eigentlich plastisches Gefühl absprechen zu müssen glaubt.

E. Hancke, Berlin. Der Schriftsteller Holländer

Der Belgier *George Minne,* dessen Stilisierungsversuche gewaltsam — um nicht zu sagen verschroben — anmuten, besitzt solches Gefühl in weit höherem Masse als Klinger, aber er opfert es gelegentlich jenem auch von Willumsen und Munch geteilten Wunsch, die ganze Kunst der Vergangenheit aus seinem Bewusstsein zu tilgen, und noch einmal von vorne anzufangen. Dass dabei vielfach Ungereimtheit zu Tage kommt, ist nicht zu leugnen, aber Interesse weckt eine solche leidenschaftliche Auflehnung gegen alle Überlieferung immerhin. *Rodin* ist nicht minder radikal in entgegengesetzter Richtung, indem er die Zukunft aller plastischen Kunst vorwegzunehmen sich bemüht, einen impressionistischen Stil in der Bildnerei festzuhalten sucht, schliesslich das Material vergewaltigt, an dem er sich zum Virtuosen ausgebildet hat. All solchen Excentricitäten, die von den einen als Anzeichen überschäumender Kraft und eiligen Fortschrittes, von andern als Merkmal der Krankheit und des Verfalles angesehen werden, ein Ventil zu schaffen, sie ans Licht der Öffentlichkeit zu bringen, das schliesslich über ihr Wachstum oder ihre Rückbildung trotz alledem entscheidet, ist eine dankenswerte Aufgabe der secessionistischen Ausstellungen. Lebhaftes Interesse an der bildenden Kunst wird sich weit eher an einer Diskussion über gewagte Versuche entzünden, als es durch verdünnte, für den Aller-

M. SLEVOGT, BERLIN — SOMMERMORGEN

Robert Breyer, Berlin. Beim Thee

weltsgeschmack zurechtgemachte Darbietungen erweckt wird.

Doch neben den Vorläufern ihres eigenen Ruhmes dürfen auch die nicht unberücksichtigt bleiben, die wackere Arbeit gethan, um jenen Platz zu schaffen. Das ist das Schöne an der ganzen Bewegung, dass jeder gern in erster Reihe kämpfen möchte, wenn nicht für sich, so doch für die Ziele der grösseren Genossen, denen er soviel Förderung verdankt. Es sei ferne von uns, Rangklassen der secessionistischen Armee aufstellen zu wollen, wenn wir zum Schluss dieser notwendig fragmentarischen Würdigung einige Namen derer verzeichnen, die nach unserem Gefühle zur Zeit im zweiten Gliede kämpfen. Das will heissen, dass sie uns nichts wesentlich Neues von ihrem an sich immer wieder löblichen Thun zu sagen, wie daher auch kaum etwas Neues davon vor diesem Leserkreise zu berichten haben. Die Vorzüge und Schwächen der Werke von *Uhde*, *Zügel*, *Heine*, *Habermann*, *Schlittgen*, *Schramm*, *Becker*, *Strahtmann*, *Tooby* hier zu erörtern, wäre Missbrauch. Dass *Leopold Graf von Kalckreuth*, *Hans Thoma*, *H. von Volckmann* treffliche Maler sind, hat nicht erst diese Ausstellung bewiesen, ganz zu schweigen von den Gewaltigen, die es waren, *Böcklin*, *Leibl*, *Victor Müller*, *Manet*, an die auch mit unzulänglichen Proben ihrer Meisterschaft erinnert zu werden, stets eine Freude ist. Auf unserer eiligen Wanderung durch den Limbus der Ausstellung stellt sich uns indes breitspurig der Schweizer *Ferdinand Hodler* in den Weg. Seiner dekorativen Malerei: »Wilhelm Tell nach dem Tode Gessler's« wünschte man lieber in einer Schutzhütte des Alpenvereins als hier in der Kantstrasse Charlottenburgs ein Unterkommen. Die Qualitäten älterer Arbeiten, die für Hodler ein günstiges Vorurteil weckten, besitzt dieser ebenso wüste, wie leere Tell kaum. *Lucien Simon* überrascht mit seinem feinfühligen Porträt einer älteren Dame wohl nur die, die bisher derbe Cirkus-, Markt- und Prozessionsbilder für seine ausschliessliche Domäne hielten, nicht aber seine Bildnisse der Witwe Aubry-Lecomtes oder des greisen Ehepaares gesehen haben. Der Russe *Constantin Somoff* passt seine Malweise der Biedermeierzeit, in deren Kostum er sein Modell gekleidet, geschickt an. Die elfenbeinerne Glätte des Vortrages macht einen zwar erklügelten, aber keineswegs

Paul Baum, Berlin. Landschaft

SIMSON UND DELILA

MAX LIEBERMANN

unerfreulichen Eindruck, zumal der Blick der Dame ebenso wie ihre nervöse, blaugeäderte Hand uns verraten, dass unser Seelenleben und unsere Fähigkeit, es zu schildern, seit 1830 doch vorgeschritten sind.

Kälter lässt in dieser Umgebung die rein technische Virtuosität und Feinnervigkeit, wie sie in den Arbeiten eines *Whistler, Zorn, Sargent, Lavery* und anderer Ausländer brilliert. Den Bildern haftet bereits heute etwas Unpersönliches an, so sehr sie beim ersten Eindruck entzückten.

Doch man wird auch gern von den Berliner Secessionisten hören wollen, die bei ihrer Gastfreiheit schliesslich Gefahr laufen, übersehen zu werden, zumal das Gros der Besucher alte Bekanntschaften nicht allzu hoch schätzt. Und doch ist hier so manches Erfreuliche zu melden: *Ulrich Hübner* hat in seinem durch den französischen Impressionismus stark beeinflussten Schaffen einen gewaltigen Schritt vorwärts gethan, wie namentlich die wiesbadener Strassenvedute, ein Damenbildnis und die Balkonloge des Metropoltheaters lehren, *Ludwig von Hofmann* stellte eine seiner reizvollsten und feinsinnigsten Arbeiten, die »badenden Mädchen« aus, *Leistikow* holt nach seinen stilistischen Versuchen wieder einmal Atem in der ihm stets neue, intime Reize enthüllenden märkischen Wald- und Seelandschaft. *Louis Corinth,* dessen Charakterbild in der modernen Kunstgeschichte noch immer schwankend bleibt, zeigt seine derbe Vollnatur in einem Selbstporträt, seine Sehnsucht nach höheren Sphären — weniger glücklich — in den drei Grazien und einem biblischen Bilde; die Fähigkeit, tiefer zu charakterisieren, erprobt er an dem Porträt des wunderlichen Peter Hille, mit mehr Erfolg schlägt *Joseph Block* den gleichen Weg in seinem Träumer ein. Sehr kraftvoll markieren sich auch *Robert Breyer, Gustava Haeger, H. E. Linde-Walther* und *Joseph Oppenheimer,* während *Martin Brandenburg, Hans Baluschek* und *Friedrich Latendorf* meinem persönlichen Geschmack durch ihre neuesten Leistungen nicht näher gekommen sind. *Curt Herrmann* hat die Grundlagen des neoimpressionistischen Malverfahrens eines Seurat und Luce zum Feld seines Studiums erkoren, ein Gebiet, auf dem auch *Paul Baum* sich mit vielem Eifer bemüht.

Als neue Stützen der Secession notieren wir neben dem schon erwähnten *Erich Hancke Karl Walser, Fritz Rhein* und *Ernst Bischoff-Culm.* Doch damit sei der konventionellen Aufzählung von Namen ein Ziel gesetzt. Stünde uns mehr Zeit und Raum zur Verfügung, so würden wir schwerlich an vielen Bildern der Ausstellung ohne Gruss vorübergehen, da fast alle zu einem solchen auffordern, wenn auch die Ehrerbietung, die wir ihnen schulden, begreiflicherweise mancherlei Abstufungen unterliegt.

Nach gleich schlechter alter Sitte sei schliesslich

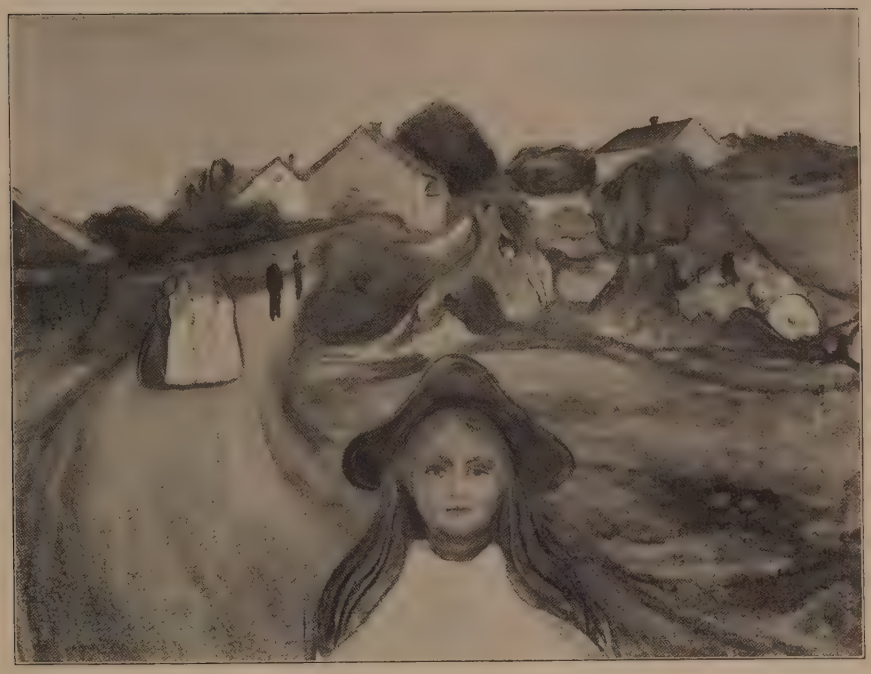
Edouard Manet. Der Stier

J. Zuloaga, Madrid. Spanische Gesellschaft

den bildnerischen Talenten nur flüchtig Reverenz erwiesen. Da sind *August Gaul's* zierliche Tierbronzen, *Hugo Kaufmann's* versilberte Sirene, *Klimsch's* vortrefflicher Porträtkopf des Dr. Thoma, *August Kraus'* empireartig glatte Sandalenbinderin, *Ignaz Taschner's* bizarre Holzschnitzerei »Wanderer« im Nippescharakter und *Volkmann's* klassizistisches Satyrtanzrelief vor anderen zu nennen. Anspruchsvoll, aber ein wenig nüchtern wirkt neben älteren Arbeiten *Tuaillon's* für Bremen bestimmter grosser Pferdebändiger. Vor *Adolf Hildebrand's* Marmorbüste Wilhelm Bode's wird jeder Kunstfreund länger festgehalten werden, selbst dann, wenn er sich sagen muss, dass das Wesen des Dargestellten in dieser überaus delikaten und vornehmen Arbeit nicht mit voller Schärfe zur Geltung kommt. Doch, allen hier gegebenen Anregungen kritisch zu folgen, verbietet sich bei einem orientierenden Bericht von selbst. Für die versuchte flüchtige Andeutung der ersten Eindrücke, die ich von der glänzenden secessionistischen Heerschau dieses Jahres empfing, kann ich mich entschuldigend nur auf die Rechte des Impressionismus berufen, die, wie ich glaube, durch diese Ausstellung von neuem befestigt worden sind. *LUDWIG KAEMMERER.*

GUSTAVA HAEGER, BERLIN

INTERIEUR



Edvard Munch, Berlin. Dorfstrasse

Curt Hermann, Berlin. Morgenstimmung

L. Corinth, Berlin. Dichter Peter Hille

Ulrich Hübner, Berlin. Bildnis

Philipp Franck, Berlin. Feldarbeit

Walther Leistikow, Berlin. Landschaft

Fritz Klimsch, Berlin. Porträtstatuette

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Berlin SW., Dessauerstrasse 13.
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. m. b. H., Leipzig.

DER FRÜHLING ○ ○ ○ ○ ○
ORIGINALLITHOGRAPHIE VON
HANS V. VOLKMANN, KARLSRUHE

EIN GEMÄLDE DES MATTHIAS GRÜNEWALD

Es ist vielleicht an der Zeit, ein Gemälde Grünewald's, das sich im Privatbesitz befindet, in die Litteratur einzuführen. Adolf Bayersdorfer hat es 1897 in Freiburg entdeckt. Im selben Jahre war W. von Seidlitz so gütig, dem Berichterstatter Kenntnis davon zu geben. O. Eisenmann, der es kurze Zeit darauf sah und davon zu reden gedachte, hat die Aufgabe später mir zugeschoben.

Die Tafel (Kiefernholz) ist 1,76 Meter hoch, 0,88 Meter breit. Sie stellt auf der Vorderseite die Gründung der Kirche S. Maria Maggiore durch den Papst Liberius, auf der Rückseite die Anbetung der Könige dar.

Die Legende sagt, dass dem römischen Patrizius Johannes, der eine Kirche bauen wollte, und dem Papst Liberius in derselben Nacht (vom 3. auf den 4. August 352) träumte, frisch gefallener Schnee würde auf dem Esquilin die richtige Stelle für das künftige Gotteshaus bezeichnen. Und als Johannes mit seiner Ehefrau und der Papst mit dem Klerus anderen Tages zum Esquilin kamen, lag in der That an einer Stelle Schnee und die Kirche, die spätere S. Maria Maggiore (S. Maria ad nives) wurde auf diesen Platz hingebaut.

Die Vorderseite zeigt nun einen freien Platz mit dem Palast des Papstes im Hintergrund links. Nach der Mitte und nach rechts vertieft sich der Raum und schliesst mit der Fassade einer Kirche (der späteren Fassade von S. Maria Maggiore?) und einem Strassenprospekt ab. Der Papst in roter Dalmatika und rotem Chormantel und die Tiara auf dem Haupte steht auf dem mit Schnee bedeckten Fleck und erhebt mit beiden Händen die Hacke. Etwas hinter ihm nach der linken Seite des Bildes zu kniet Johannes mit seiner Frau, jener mit einem dunkelblauen pelzverbrämten Mantel angethan, diese in weisse Tücher gehüllt. Den Saum des päpstlichen Gewandes tragen zwei Diakonen, hinter ihnen folgt eine Prozession von Kardinälen, Bischöfen, Priestern und eine unabsehbare Volksmenge, die sich nach dem Hintergrund zu verliert. Dort sind noch zwei andere Vorgänge geschildert. Der päpstliche Palast auf der linken Seite des Bildes steht dem Beschauer offen. Man sieht in das Schlafgemach des Papstes und diesen im Bett liegen. Was ihn beschäftigt, das zeigt die andere Scene. Über der Kirche erscheint in Wolken Maria mit dem Kind; die auf den Kirchenstufen und auf dem Platz vor der Kirche sich Herumdrängenden machen sich mit lebhaften Gebärden auf die Erscheinung aufmerksam.

Auf der Rückseite knien unter dem Thorbogen eines verfallenen Gebäudes, das den Blick in eine durch steile Bergzüge eng abgeschlossene Landschaft frei lässt, anbetend die drei Könige; zuvörderst ein bärtiger Greis, etwas zurück der jugendliche Mohrenfürst, der letzte in kräftigem Mannesalter. Sie tragen Kronen aus dünnem Goldblech und führen Scepter.

Da die Darstellung der Mutter mit dem Kind fehlt, ist anzunehmen, dass uns nur eine von zwei Tafeln erhalten ist.

W. von Seidlitz hatte mir das Bild genannt als Stütze für meine unbestimmte Vermutung, Grünewald könne in Italien gewesen sein. Ich glaube allerdings auch, dass das Gemälde für einen Aufenthalt Grünewald's in Italien, insbesondere in Rom spricht. Die Strassenphysiognomie im Hintergrund rechts konnte er nur in Italien so kennen gelernt haben. Spezifisch römisch aber scheint mir der plastische Schmuck des päpstlichen Palastes. Dieser selbst, eine architektonische oder vielmehr höchst unarchitektonische Missgeburt, ist gewiss freies Erzeugnis der Grünewald'schen Phantasie, die Motive der italienischen Frührenaissance mit spätgotischer Burgarchitektur — Erinnerungen an die Mainzer Martinsburg, die Residenz der Kurfürsten — friedlich zusammenschirrt. Von der Blässe der Überlegung ist Grünewald nie angekränkelt. Er ist eine der naivsten Künstlernaturen, die je gelebt haben und auch darin von dem etwas pedantischen Dürer mit der grossen echt deutschen Hochachtung vor Wissen und Gelehrsamkeit grundverschieden. Wie gemütsam lässt er uns hier von der Strasse aus den Papst im Schlafzimmer sehen und zeigt er uns sogar den Pontifex mit der Tiara im Bett mit einer warmen gesteppten seidenen Decke zugedeckt! Wie wenig kümmert er sich um einige überschüssige Beine (auf dem Münchner Mauritius- und Erasmus-Bild) oder darum, ob der Daumen an einer Hand fehlt (bei dem Diakon zu äusserst rechts auf unserem Bild)! Bei einem Medaillonfries am Palast des Papstes mangelt der Raum für das äusserste Medaillon. Da hilft er geradezu genial. Er schneidet das überlästige letzte Drittel des widerspenstigen Zierats wie mit dem Messer fein säuberlich ab.

Was mir nun echt römisch am Palast vorkommt, sind die Heiligengestalten in oben halbrund abschliessenden Muschelnischen. Mino da Fiesole und Andrea Bregno wiederholen dies Motiv in ihren Tabernakeln und Grabdenkmälern ohne Unterlass, so dass es ordentlich zu einem Kennzeichen des römischen Grabdenkmaltypus geworden ist. Es genügt, auf die Beispiele in S. Maria del Popolo, S. Maria in Araceli, S. Maria Maggiore hinzudeuten. Ich glaube, dass die Kenntnis dieser Dekorationsweise dem Maler damals kaum anders als durch eigene Anschauung vermittelt werden konnte. Zweierlei festzustellen wäre hier noch interessant: erstens, ob die zwei Heiligengestalten unserer Tafel nicht von einem konkreten Denkmal entlehnt sind; zweitens, ob die Kirchenfassade im Hintergrund Anklänge an S. Maria Maggiore hat, so wie die Basilika zu Anfang des 16. Jahrhunderts aussah. Das Material dazu fehlt mir eben. Es ist auch schade, dass wir so wenig von dem jetzt verschollenen hl. Johannes wissen, den Sandrart in Rom sah und als Werk Grünewald's erkannt hat. Wer

Matthias Grünewald, Die Gründung der Kirche Santa Maria Maggiore
Freiburg, Privatbesitz

Fränkisch (Wolf Traut?). Die Anbetung der Könige (Bruchstück)
Freiburg, Privatbesitz

mag ihn bestellt haben und für welche Kirche mag er bestimmt gewesen sein?

Unser Bild nimmt in Grünewald's Werk eine besondere Stelle ein. Ausser dem Engelständchen in Kolmar hat er nichts so Figurenreiches gemalt. Auch nichts so Unrhythmisches; obwohl Grünewald sich ja nie durch Sinn für Rhythmus auszeichnet. Es wirkt moderner, impressionistischer und selbst koloristischer — trotz, richtiger wegen der geringeren Farbenenergie — als seine anderen Schöpfungen. Die Gruppe der fahnetragenden Kleriker könnte gestern entstanden sein. Das Problem der weissen Farbe hat ihn, wie anderwärts, auch hier besonders gereizt: die Gewänder der Kleriker, die Alba des Papstes, die verhüllte Patrizierin und der schneebedeckte Boden markieren die Durchführung des Themas. Im Ringen mit dem Weiss, das stofflich unter anderem die Entdeckung der Winterlandschaft für die Malerei zur Folge haben musste, ging Grünewald den Kunstgenossen seiner Zeit, besonders Kulmbach und Baldung, wohl voran. Sandrart rühmt die Landschaft mit dem zugefrorenen Rhein auf einem der Mainzer Dombilder. Was möchte man alles gern entbehren, wenn man diese Herrlichkeiten unversehrt von der Ostsee zurückkaufen könnte! Wundervoll und ganz individuell ist die Erregung des Volkes im Hintergrund durch die himmlische Erscheinung geschildert. Bei Grünewald giebt es eben immer nur Einzelpersönlichkeiten und keine Massenaktion. Der bereits greise Patrizius Johannes trägt, worauf O. Eisenmann mich aufmerksam machte, als ich das Bild zum erstenmal mit ihm betrachtete, ganz unverkennbar Grünewald's »melancholische« Züge. Ob die Patrizierin deshalb als das Ebenbild seiner Frau in Anspruch zu nehmen sei, lasse ich dahingestellt. An sich würde deren Aussehen den Bericht Sandrart's, der Maler sei »übel verheuratet« gewesen und habe — *propter hoc?* — ein melancholisches Leben geführt, nicht Lügen strafen. Die stoffliche Wahrheit in der Darstellung der welken Gesichter des Papstes und des Johannes ist Grünewald's unbestrittener Meisterschaft gerade auf diesem Feld (vergl. den alten Kleriker des Münchner Bildes) vollkommen wert.

Es kann mir nicht einfallen, bei einem so gut empfohlenen Bilde den Nachweis der Urheberschaft Grünewald's noch einmal eigens zu führen. Allmählich drängt sich mir die Ansicht auf, dass die sogenannten stilkritischen Nachweise regelmässig überflüssig sind. Man überzeugt sich vor dem Gegenstand selbst oder überhaupt nicht.

Die Geschichte des Bildes lässt sich nicht sehr weit zurückverfolgen. Der Vorbesitzer war Domkapitular Haiz in Freiburg, aus dessen Nachlass es 1872 erworben wurde. Ob es früher in der Sammlung des 1865 verstorbenen Domkapitulars Hirscher war, ist bis jetzt nicht ermittelt.

Unabhängig von einander sind O. Eisenmann und ich auf den Gedanken gekommen, das Bild müsse einen Teil des verschollenen (angeblich verbrannten) Altars der Schneekapelle in der Aschaffenburger Stiftskirche ausgemacht haben. Die Schneekapelle ist am 12. November 1516 von dem Mainzer Kurfürsten Albrecht von Brandenburg konsekriert worden. Der alte Rahmen oder wenigstens ein Teil davon mit der alten Inschrift ist noch erhalten. Diese lautet:

Ad honorem festi nivis deiparae Virginis Henricus Retzmann huius Aedis custos et Canonicus ac Gaspar Schantz Canonicus eiusdem F C 1519

Der Rahmen umschliesst jetzt eine Anbetung der Könige aus dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts, wohl in Wiederholung des Gegenstandes des verlorenen Bildes. Also die Darstellungen beider Seiten des Freiburger Bildes würden sich in die Hypothese schicken. *Eine* Schwierigkeit erhebt sich: Die inneren Masse des Rahmens sind 1,88 Meter in der Höhe, 1,96 Meter in der Breite, der Freiburger Flügel misst 1,76 Meter in der Höhe und 0,88 Meter (demnach der doppelte Flügel 1,76 Meter) in der Breite. Er zeigt keine Spuren davon, dass er verkürzt worden sei, weder an den Rändern, noch der Komposition nach. Die Dimensionen des jetzigen Rahmens könnten allerdings am Ende dem Ersatzbild zu lieb etwas vergrössert worden sein. Das Datum, das der Aschaffenburger Rahmen trägt, 1519, würde zu dem Bild in Freiburg passen.

Einen neu auftauchenden Grünewald wird man vor allem darauf ansehen, ob er unserer Kenntnis von den Anfängen und von der Entwickelung des Meisters etwas hinzufügt. Das ist bei dem Freiburger Bild nicht der Fall. Es gehört seiner reifen, typischen Zeit an und weist nicht nach vor-, nicht nach rückwärts. Die Grünewaldfrage ist seit einigen Jahren aufgerollt und sie wird sobald die Freunde der deutschen Kunst nicht aus ihren Zwingen lassen. Dass Grünewald, wenn auch nicht der grösste Künstler, aber gewiss der grösste *Maler*, das stärkste Temperament der älteren deutschen Kunst war, wird doch wohl nicht mehr bestritten. Er ist so superlativisch deutsch, dass eigentlich nur Deutsche ein richtiges Verhältnis zu seiner Kunst finden, die in ihren tiefsten Tiefen und in ihrer Wirkung schon beinahe Musik ist. Mit Rembrandt, der nach der Filiation des Kunstunterrichts sein Ururenkel ist, mit E. T. A. Hoffmann, mit Wagner und mit Böcklin hat Grünewald Stimmungen und Klänge gemein. Es ist darum nicht zu verwundern, wenn Grünewald's künstlerische Persönlichkeit heute besonderes Interesse erregt. Nacheinander haben sich H. A. Schmid, der Berichterstatter, H. Thode und R. Kautzsch geäussert: Das Ergebnis ist leider noch recht geringfügig. Am vorsichtigsten, deshalb auch am erfolgreichsten war der erste von den genannten. Mit den Hypothesen des zweiten bin ich schon seit einigen Jahren nicht mehr ganz einverstanden; er hat Dürer zu sehr ins Fleisch geschnitten und ich freue mich, dass sich hier die Gelegenheit findet, H. Thode's Zuweisung der sieben Schmerzen Mariä in Dresden an Dürer vor versammeltem Kriegsvolke offen zuzustimmen. Kleine Geschwüre soll man beizeiten aufstechen. Dennoch scheint mir der Berichterstatter damals nicht völlig auf dem Holzweg gewesen zu sein, wenn er eine Stelle suchte, wo die Bahn Dürer's und Grünewald's sich kreuzen.

Wann und wo die Kreuzung stattgefunden hat, ist fraglich, wie ja auch die künstlerische Heimat Grünewald's fraglich bleibt. Auch die Passions- und die Dominikusbilder in Darmstadt, mögen sie von ihm selbst oder aus seiner nächsten Umgebung sein, geben geringe Auskunft darüber. Mir scheinen sie durchaus nicht so sehr abhängig von Schongauer selbst, wie man meist will, sondern eher allgemein rheinischer Art. Enger kommt mir auch jetzt noch die stilistische Verwandtschaft mit dem sogenannten Meister der Bergmann'schen Offizin vor, also meinetwegen mit Dürer. Auf die Verwandtschaft des Christuskopfes in der Darmstädter Gefangennahme mit dem auf dem Christus vor dem Hohenpriester des Hausbuch-Meisters (bei Frau Hutter in Freiburg) möchte ich wenigstens hinweisen.

Unter den Faktoren, die zur Entwickelung des Stils beitragen, wird, glaube ich, die Bedeutung des Lehrers oder Vorbildes bisweilen überschätzt, oft wohl infolge davon, dass fast der einzige uns erhaltene Repräsentant einer Schule eben jener Lehrer ist. Man hält dann den in seiner Person verkörperten Schultypus für die Person selbst, sieht als deren Wirkung an, was die Kunstschule, die Physiognomie der Umgebung mit Land und Leuten, Sitten und Gebräuchen, Kunstdenkmälern und Kunstübung bewirkt, zum mindesten in der Seele des Lernenden vorbereitet hat. Ein Künstler muss noch sehr jung oder sehr persönlichkeitslos sein, wenn er sich der Art eines anderen so unbedingt hingeben soll. Unser Wissen von den älteren deutschen Schulen ist freilich immer noch gering. Ganze Schulen kennen wir kaum. Wie wenig z. B. noch die Schulen des Mittel- und Oberrheins, etwa von Mainz bis Basel, Ende des 15. Jahrhunderts. Die eigentümliche und feine Blüte der Strassburger Malerei lässt sich fast nur ahnen aus der reichen und vielgestaltigen Bücherillustration, die uns von dorther erhalten ist. Die Mainzer Illustration ist von Strassburg nicht bloss zu einem grossen Teil abhängig, sondern die Zeichner Grüninger's arbeiten sogar unmittelbar für die Mainzer Druckwerke, so dass ich schon hieraus auf einen gewissen künstlerischen Primat Strassburgs über Mainz schliessen zu dürfen meine. Den Bestrebungen, den Meister E S und den Hausbuchmeister gerade in Mainz zu lokalisieren, stehe ich aus allgemeinen und aus besonderen Gründen nicht ohne einige Skepsis gegenüber. Bei dem Hausbuchmeister ist freilich auch Frankfurt neben Mainz als vorübergehendes Domizil vorgeschlagen worden, mit ebensoviel, wenn nicht mit mehr Berechtigung. Der Meister E S mag nicht bloss als Glied der Familie Ribisen aus Strassburg stammen, wofür Max Geisberg vor kurzem gute Gründe vorgebracht hat (Jahrbücher der Königlich Preussischen Kunstsammlungen 1901, S. 56), sondern auch dort thätig gewesen sein. Vielleicht war er ein Wandermeister. Dass er die Einsiedler Engelweihe wiederholt gestochen hat, giebt trotz der Beliebtheit des Wallfahrtsortes zu denken. Im Pfarrhaus zu Pfullendorf, nahe dem Bodensee, befinden sich interessante Bilderfragmente von einem jüngsten Gericht, die auf ihre Beziehungen zu E S einmal näher untersucht zu werden verdienten (Abbildung im ersten Band der Kunstdenkmäler des Grossherzogtums Baden. Freiburg 1887, nach S. 448). Die Sprachproben auf dem Spruchband gehören dem schwäbischen Dialekt an.

Auch der Einfluss Schongauers auf die Kunst seiner Zeit scheint mir in den letzten Jahren überall doch zu rasch gesehen und zu stark hervorgehoben zu werden. Fuere fortes ante Agamemnona multi. Aber Schongauer hat das Geschick, aus einem weiten und an Kunstübung einst sehr reichen Landstrich der einzige grosse Meister, beinahe der einzige Meister überhaupt zu sein, von dem wir wissen. Er gilt jetzt als eine Art praeceptor Germaniae und namentlich als der eigentliche künstlerische Ahn Dürer's. Sollte der Eindruck seiner Werke, von denen Dürer doch gewiss auch in Nürnberg und vor 1492 vieles kennen gelernt hatte oder der noch nicht völlig verflüchtigte geistige Dunstkreis seiner nachgelassenen Werkstatt Dürern, als er im Elsass war, auf einmal so einzig und übermächtig bestimmt haben?

Seit Daniel Burckhardt's wertvollem Buch über Dürer's Aufenthalt in Basel ist die Thatsache, dass für das Jahr 1494 die *längere Anwesenheit Dürer's in Strassburg* durch eine Angabe des Imhof'schen Inventars bezeugt wird, ziemlich in den Hintergrund getreten. Dort heisst es: »Ein alter man In ein tefelein Ist zu Straspurg sein Meister gewest — auf pergamen 4 fl. Ein weibspild auch in ein tefelein olifarb so darzu gehoertt gemalt zu Straspurg 1494, fl. 3.« Wir erfahren also zweierlei: Dürer hat sich 1494 so lange in Strassburg aufgehalten, dass er dort mindestens ein weibliches Bildnis (eher aber die beiden erwähnten) malen konnte, und er hat in der Werkstatt eines Strassburger Malers gearbeitet. Ob 1494 oder schon früher, wird nicht gesagt. An sich würde ein zweimaliger Aufenthalt in Strassburg möglich sein. Denn nach Scheurl ist Dürer 1492 peragrata Germania nach Kolmar und bald darauf nach Basel gekommen. Dass er auf dem Weg nach Kolmar sich länger oder kürzer in Strassburg aufhielt, ist doch nicht unwahrscheinlich. Als Gegenargument wird angeführt, dass ihm dann der Tod Martin Schongauer's (gestorben am 2. Februar 1491 in Breisach) nicht hätte verborgen bleiben können. Aber dass Dürer 1492 in der Meinung, den Martin in Kolmar und lebend zu finden, dorthin gereist sei, sagt Scheurl nicht, sondern nur, Dürer habe sehr bedauert, ihn nicht mehr kennen gelernt zu haben (ne vidisse quidem, attamen videre desiderasse vehementer). Dürer wäre übrigens, wenn er den Martin Schongauer aufzusuchen *beabsichtigt* hätte, nicht nach Kolmar, sondern eher nach Breisach gewandert, wo dieser schon seit Ende der achtziger Jahre lebte. In einer von Max Bach (Schongauerstudien Rep. f. Kw. XVIII, S. 264) mitgeteilten Basler Urkunde vom 15. Juni 1489 wird Martin »burger zu Breisach« genannt. Ein Aufenthalt Dürer's in Strassburg *vor* der Reise nach Kolmar würde auch erklären, warum die Werke der Basler Zeit, selbst die Terenzzeichnungen, in ihrer Drastik so ganz an die Strassburger Illustrationsweise anklingen. An Schongauer

gemahnen doch nur die Typen einigermassen, überhaupt das Figurale. Der Strassburger Zeit entstammen wohl die künstlerischen und persönlichen Beziehungen Dürer's zu Hans Baldung, wie schon Janitschek angenommen hat, und seine künstlerischen Beziehungen zu Hans Wechtlin, wie ich hinzufügen möchte.

Auch Grünewald denke ich mir am ehesten einer Strassburger Schule entbürtig. Es handelt sich natürlich bis jetzt nur um nicht viel mehr als eine Phantasievorstellung, die aus Spinnenfäden gewoben ist, und ich werde sie mit Freuden aufgeben, wenn ich Belehrung finde. Dass Grünewald sich an den Hausbuchmeister angeschlossen habe, soll mir nicht unrecht sein. Besonderes Vergnügen würde es mir bereiten, wenn jemand ihn als zeitweiligen Werkstattsgenossen des Hieronymus Bosch nachwiese, und in diesem Sinn wäre es als Förderung der Grünewaldfrage zu begrüssen, wenn man nicht dem Mathes von Aschaffenburg, aber seinem Lehrmeister das stark übermalte, ganz niederdeutsche, durch die fast burleske Darstellung und die reife Landschaft überaus bemerkenswerte Altarbild im Aschaffenburger Schloss (Nr. 270, 271, 273, 275—277) zuschreiben könnte. Es stellt innen die Anbetung des Kindes, auf den Flügeln Hieronymus und Johannes und aussen vier Heilige auf je zwei Flügeln dar. Von Flechsig (Z. f. b. K. N. F. VIII, S. 70) ist es mit leisen Vorbehalten dem Hausbuchmeister, von Thode (Jahrb. d. K. pr. K.-S. XXI, S. 130) frageweise dem Grünewald oder seinem Vater zugeschrieben worden. Dem letzteren Forscher sind die niederdeutschen Züge darin wohl aufgefallen. Ich kenne das Altarwerk seit schier zwanzig Jahren, weiss aber bis jetzt nicht, es mit Sicherheit unterzubringen, ausser dass mich eben stets viel Niederdeutsches daraus ansprach. Wird es jetzt auch in Aschaffenburg aufbewahrt, so wäre der Schluss, es sei dort oder in der Nähe gemalt worden, etwas rasch. Eine ähnliche Raschheit der Entschliessung hat ehemals zur Etablierung der »Aschaffenburger Schule« beigetragen und vor kurzem ist ein aus acht Bildern bestehender Sebastianscyklus im Bischöflichen Haus in Mainz der Schule des Hausbuchmeisters zugewiesen worden in der Voraussetzung, die Bilder seien in der Stadt entstanden, die sie nun beherbergt, Aber der Bischof Josef Vitus Burg (geb. zu Offenburg 1768, der Reihe nach thätig in Überlingen, Mainau und Kappel bei Freiburg i. Br., Bischof seit 1830) hat sie aus seinem oberländischen Wirkungskreis nach Mainz gebracht. Vor mehr als einem Jahrzehnt hat Friedrich Schneider in Mainz mir die interessanten Tafeln zum erstenmal gezeigt und seiner eminenten Sachkenntnis verdanke ich die Nachricht über ihre Herkunft. Sie sehen auch ziemlich schwäbisch aus, ungefähr als ob sie von einem Vorfahren des Bernhard Strigel herrührten.

Den Mainzer Dreikönigsaltar, bei dem Thode auch an Grünewald (Jahrb. d. K. Pr. K.-S. XXI, S. 134) denkt, habe ich früher zum Teil für Baldung, zum Teil für Schäuffelein in Anspruch genommen, eine Ansicht, die ich schon lange, auch in der Litteratur aufgegeben habe. Bayersdorfer schreibt ihn ebenso wie die Darstellung im Tempel des Frankfurter Historischen Museums und andere Bilder einem ungenannten Schüler Dürer's zu. Daran, dass er den Kreisen der Strassburger Schule entstamme, halte ich immer noch fest; er ist vielleicht und zwar einschliesslich des Flügels und der Rückseiten von Wechtlin gemalt und von demselben die Frankfurter Darstellung im Tempel. Allerdings verraten beide Gemälde die engste Beziehung zu dem jugendlichen Dürer. Die Zeichnung Dürer's bei Bonnat (Lippmann 348) liegt wohl dem Dürer'schen Holzschnitt der Anbetung der Könige im Marienleben ebenso, wie dem Mainzer Bild zu Grunde. Grünewald's Urheberschaft würde ich bei dem letzteren in stärksten Zweifel ziehen.

Von dem gebahnten Weg ab habe ich mich auf schattigen Seitenpfaden in das Waldesdickicht locken lassen. Ich kehre auf die Chaussee zurück.

Die Rückseite der Freiburger Tafel mit dem Bruchstück der drei anbetenden Könige giebt wieder ein Rätsel auf. Ich sehe so gut wie gar nichts von Grünewald darin, vielmehr eher Nürnberger Art, und ich möchte es einem Nürnberger Maler zuschreiben. Es müht mich nicht, den Grund aufzufinden, warum zwei verschiedene Maler die verschiedenen Seiten derselben Tafel bemalt haben; über den Augenschein, der mir zwei in der That heterogene Stile zeigt, komme ich nicht hinaus. Wer der Künstler der Rückseite ist, zu entscheiden, wage ich nicht. Eine Prüfung auf Wolf Traut als Urheber liesse sich mit einigem Fug anstellen. Man kann sich zuvörderst daran erinnern — falls das Bild aus der Schneekapelle stammt —, dass dieser auch sonst für Albrecht von Brandenburg gearbeitet hat, z. B. bei dem Hallischen Heiligtumsbuch.

Wolf Traut war kein bezwingender Meister, aber ein angenehmes Talent. Er verstand es, grösseren geschickt nachzuempfinden. Heiter, nett, bisweilen anmutig, bisweilen nur von etwas flacher Hübschheit und preziös geziert, tritt er unter günstigen Sternen hin und wieder als täuschender Doppelgänger Kulmbach's auf (vergleiche schon Thode, Malerschule von Nürnberg, S. 273). Kulmbach, der in seiner lichten Koloristik und in seinen gestreckten Figuren sowohl mit Hans, als mit Wolf Traut zusammengeht, mag ein Schüler des Hans gewesen sein. Wolf ist aber hagerer, dürftiger, fader als Kulmbach. Er starb 1520. G. von Térey hat sich mit ihm in seiner Studie über Kardinal Albrecht von Brandenburg und das Hallesche Heiligtumsbuch eingehend beschäftigt (S. 85—107). Die dort aufgeführten Werke, namentlich ausser dem bezeichneten und 1514 datierten Artelshofener Altar des Münchner Nationalmuseums, eine grössere Anzahl von Holzschnitten des Halleschen Heiligtumsbuchs und anderer Bücher wird man mit geringen Modifikationen gelten lassen müssen. Einige andere möchte ich noch anschliessen.

Zunächst die Kreuzauffindung des Germanischen Museums (Kat. 216, »Richtung des Hans v. Kulmbach«). Thode, der die dem »Meister von Heilsbronn« gehörige Bildergruppe mit ungewöhnlich scharfem Blick gesichtet hat, schreibt es vermutungsweise diesem,

also dem Hans Traut, Wolf's Vater (oder Oheim?) zu. Dass Wolf übrigens an der Ausführung des Heilsbronner Hochaltarbildes (1502/3) durch Hans teilnahm, ist wahrscheinlich. Die herrliche alte Klosterkirche von Heilsbronn enthält nebenbei gesagt viel beachtenswerte Denkmäler der fränkischen Kunst; unter anderen noch Bilder vom sogenannten Meister Berthold, von Deig, Erhard Schön, ja vielleicht auch einen frühen (dann wohl den frühesten bekannten) Kulmbach (Photographien bei Karl Herberth, Rothenburg ob der Tauber). Nicht viel später als die Kreuzerfindung, ich meine noch vor 1504, sind die Blätter der Dominikuslegende in Berlin, München, Darmstadt, Braunschweig, London, Paris entstanden. (Das Darmstädter Blatt ist als Nr. 551 in den »Handzeichnuungen« von Schönbrunner und Meder publiziert).

Vielleicht gebührt dem Wolf Traut auch die Urheberschaft an den zwei 1504 datierten Zeichnungen in Basel mit Maria und dem Kinde und mit dem hl. Bartholomäus. Mit G. v. Térey (Baldungzeichnungen als Nr. 5 und 8 reproduziert) habe ich sie früher dem Baldung zugeschrieben, bin aber später durch die Vergleichung mit stilverwandten Holzschnitten im »beschlossenen Gart des Rosenkranz Mariä« (Nürnberg 1505) bedenklich geworden. H. A. Schmid (Rep. f. Kw. XXI, S. 310) schreibt beide Blätter demselben Zeichner zu, wie den Schmerzensmann in Budapest (162 der »Alten Handzeichnungen«) und eine wappenhaltende Frau in Dresden (III, 8 der Woermann'schen Publikation). M. J. Friedländer (Rep. f. Kw. XX, S. 75) erkennt wenigstens in den beiden letzten Blättern (162 und III, 8) dieselbe Hand. In Anbetracht der Dresdner Zeichnung lassen mich Gedächtnis und Notizen im Stich. Das Blatt in Budapest scheint mir, nach der Reproduktion zu urteilen, einerseits mit den zwei Basler Blättern verwandt, andrerseits auch dem Wolf Traut zuzutrauen, ohne dass ich ein sicheres Urteil darüber fällen könnte. *Wenn* die zwei Zeichnungen von 1504 von Wolf Traut herrühren, dann hat er um diese Zeit einen Stilwechsel durchgemacht und ist ganz unter Dürer's Bann geraten. Aber es bleiben mir leise Zweifel zurück.

Ganz ohne Zweifel bin ich dagegen bei den Heiligen Barbara und Katharina vom Altar der elftausend Jungfrauen in Heilsbronn (Phot. Karl Herberth, Rothenburg ob der Tauber). Sie sind 1513 datiert. Lange waren sie auf Grünewald's Namen getauft. Thode, der mit Recht ihre Verwandtschaft mit Kulmbach's Art hervorhebt, hat sie dem Meister von Heilsbronn, also dem Hans zugeschrieben. Sie gehören zu den kräftigsten und reifsten Proben der Kunst des Wolf Traut. Chronologisch nahe stehen ihnen die Heiligen Katharina und Barbara der Rosenthaler Kapelle in der Stadtkirche zu Schwabach. Namentlich die hl. Barbara ist von einer Anmut und einer gewissen seelischen Fülle, die sonst dem Wolf abgeht. Man könnte hier gleichfalls versucht sein, an Kulmbach zu denken, von dem ein wenigstens teilweise wohl eigenhändiges, mehrteiliges Werk aus 1520 in derselben Kapelle wie zum Vergleich aufgestellt ist. Das ist auch die Zeit des Artelshofener Altars mit der hl. Sippe (1514). (Das Bild leidet etwas Not; bei meiner letzten Besichtigung im Sommer 1901 begann die Farbenfläche sich stellenweise in Blasen von dem Holz zu heben). Eine interessante Vorarbeit zu dem Mittelbild des Altars ist erst durch die Publikation der »alten Handzeichnungen« (Nr. 669) in die Litteratur eingeführt worden. Es ist eine Zeichnung in Budapest. Durch G. v. Térey habe ich das höchst charakteristische Blatt vor einer Reihe von Jahren kennen gelernt als eine der erfreulichen Zeichnungen, bei deren Bestimmung einem kein kleinster Bodensatz von Bedenken übrig bleibt. Endlich scheinen mir die zwei wilden Männer als Wappenhalter im Germanischen Museum (Kat. 233. »Schule von Nürnberg 1520—30«; Phot. Hoefle, Augsburg) von Wolf Traut herzurühren. Hat er die Rückseite des Freiburger Bildes wirklich gemalt, so würde sie sich hier einfügen. Ich will aber die Frage darnach nur gestellt, nicht bejaht haben.

Als ich 1901 in der Aschaffenburger Schneekapelle noch einmal Umschau hielt, konnte ich die beiden schwer misshandelten Seitenbilder mit dem hl. Martinus und dem hl. Georg auf einer Leiter und bei dem Schein einer Laterne betrachten. Ich glaube jetzt, an Grünewald's Vaterschaft nicht mehr zweifeln zu dürfen. Verdächtig ist dabei freilich etwas, dass die Bilder auf *Leinwand* gemalt und nur auf Holz aufgezogen sind. Trotz der Übermalung und aller anderen Unbilden, die sie erlitten haben, verlohnte es sich, sie zu reproduzieren. Es wäre eine Sache für die Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Reproduktion, die unter anderem ihr Versprechen, das Ansbacher Bild mit Christus in der Kelter, eine der schmerzlichsten Fragen, die die Malerei der Dürer'schen Zeit an uns richtet, aufzunehmen, nicht eingelöst, uns dagegen 1901 eine Anzahl im Handel zu erlangender Aufnahmen aus der Liechtensteiner Galerie (darunter wenig wichtige Bilder des Messkircher Meisters) und aus Dinkelsbühl (eine Art von Daniel Hopfer) beschert hat.

Der Freiburger Grünewald hat bereits seinen Hafen gefunden. Er wird einst der Städtischen Galerie in Freiburg zufallen. Diese hat dann drei der merkwürdigsten Bilder rheinischer Kunst: die grosse Kreuzigung des Hausbuchmeisters[1]), den Christus als Schmerzensmann von Baldung (einst bei M. Rosenberg), eines der edelsten und schönsten Werke dieses ungleichen Malers, und unseren Grünewald.

FRANZ RIEFFEL.

1) Zwei andere Gemälde desselben Meisters sind bekanntlich in Freiburger Privatbesitz; das eine davon, Christus vor dem Hohenpriester mit einer vorzeitigen den Dirk Bouts fast noch übertreffenden Verwegenheit des Beleuchtungsproblems: Fackeln, Feuer und Mondlicht zugleich.

PETRARCA'S EINFLUSS AUF DIE KUNST[1])

DEM »Vater des Humanismus«, mit dem sich in jüngster Zeit die Litteratur so viel beschäftigt hat, haben der *Prinz d'Essling*, in Kunstkreisen unter dem Namen *Duc de Rivoli* bekannt, und *Eugène Müntz* ein Prachtwerk gewidmet. Mit einer Menge Abbildungen, darunter Lichtdrucke, bereichert, stellt sich dieses Werk als ein erwünschter Beitrag zur Kunstgeschichte vor unsere Augen und bietet ein Interesse allgemeinen Charakters als Forschung über eine Reihe von Wechselbeziehungen zwischen Litteratur und Kunst.

Um den Einfluss Petrarca's auf die Kunst zu ermessen, haben die Verfasser die meisten Sammlungen Europas und Amerikas bereist und dabei alle auf Petrarca's Schriften bezügliche Kunstwerke untersucht. Während ihre Vorgänger, Wastler und Dr. Graus, bloss eine kleine Zahl von Illustrationen nach den *Trionfi* angeführt hatten, verzeichnen die beiden französischen Forscher mehr denn hundertfünfzig Darstellungen, welche zu Petrarca in Beziehung stehen. Im ganzen übertrifft ihr Kunstwert denjenigen der vom unvergesslichen *F. X. Kraus* in seinem monumentalen Werk über Dante besprochenen Bilder.

Dieser Band knüpft somit an die für unser Fach wertvolle Reihe der ikonographischen Studien an, welche *Thode* mit seinem Franz von Assisi, *Dobbert* mit dem Abendmahl, *Voss* mit dem jüngsten Gericht eröffnet haben. Derartige Forschungen, bei denen das Material weit schwieriger zu sammeln ist als bei Künstlermonographien, geben einen tiefen Einblick in den Gehalt der Kunstwerke; sie werden ihren litterarischen Quellen näher gerückt und der persönliche Anteil, welchen der Künstler an der Originalität seines Werkes hat, kann somit scharf beurteilt werden. Auch erscheint der Wert einer graphischen oder plastischen Schöpfung viel deutlicher aus dem Vergleich mit anderen Darstellungen desselben Themas, als im Zusammenhang mit Werken desselben Meisters, aber verschiedenen Inhaltes. Die ikonographischen Studien füllen somit die Lücken der Lebensbeschreibungen und Monographien aus und sind für die bekannteren Gebiete der Kunstgeschichte besonders schätzenswert.

Andernteils haben d'Essling und Müntz dem grossen Dichter einen neuen Kranz geflochten, indem sie einen Bildercyklus, der sich bis auf unsere Zeit hinauszieht, auf seinen ursprünglichen Schöpfer zurückgeführt haben. Verdanken wir doch eine entfaltete Blüte vor allem demjenigen, der den Samen dazu ausgestreut hat.

Porträt Petrarca's
(Nationalbibliothek in Paris, fonds latin, Nr. 6069 f.)

Der erste Abschnitt des Bandes behandelt die künstlerische Thätigkeit Petrarca's. Während seines Aufenthaltes in Avignon verbindet ihn innige Freundschaft — wovon zwei Sonette Zeugnis ablegen — mit Simone Martini, dem er die Ausschmückung seines Virgil's überträgt (die Handschrift befindet sich zur Zeit in der Ambrosiana). Bald verlässt der Dichter die lärmende und von äusserem Glanz strotzende Burg der Päpste und flüchtet sich in das einsame Vaucluze. Hier lebt er ganz der malerischen Umgebung. Zum erstenmal in dieser Zeitperiode findet sich ein Mensch, der die Schönheit der Natur empfindet und in seinen Versen preist. Hernach erreicht er die Tiberstadt, wo er sich für die Bauten der Römerzeit begeistert und der barbarischen Verstümmelung dieser ehrwürdigen Überreste einer vergangenen Kultur mit Entrüstung entgegentritt. Er sammelt dort Münzen und beteiligt sich mit Cola di Rienzi an der Wiederherstellung des alten Roms. In Mailand, Pavia und Verona ermutigt er die Fürsten zur Förderung der Kunst. Dem in Padua regierenden Carrara empfiehlt er, seinen Palast mit Bildern von zwölf römischen Kaisern auszuschmücken und liefert selbst die Lebensskizzen, welche unter die Porträts zu stehen kommen.

Petrarca hat also persönlich auf die Kunst eingewirkt, indem er das verschollene Altertum aus der Dunkelheit hervorzog und die Natur in seinen Strophen besang. Er gehört somit zur Reihe der grossen Entdecker, welche unsere Kultur geschaffen haben.

An Hand von zahlreichen Abbildungen geben

1) *Prince d'Essling et Eugène Müntz*, Pétrarque, ses études d'art, son influence sur les artistes, ses portraits et ceux de Laure, l'illustration de ses écrits. 21 Lichtdrucke und 191 Abbild. im Text. — Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1902, VIII—291 pp., 4°.

die Verfasser im zweiten Kapitel eine ausführliche und entgültige Besprechung der Porträts Petrarca's und Laura's. Schon de Nolhac[1]) hatte die Echtheit der berühmten Miniaturen der Laurenziana bestritten und das authentische Porträt des Dichters in einem Manuskript der Pariser Nationalbibliothek entdeckt. Dieses bezeichnende Bild, in dem sich eine gewisse Strenge der Züge mit einem wohlwollenden, teilnahmsvollen Ausdruck verbindet, wirkt sehr anziehend. Was aber Laura betrifft, welche die Ehre hatte zu ihren Lebzeiten von Simone Martini gemalt zu werden, so sind ihre noch erhaltenen Bilder spätern Ursprungs und zweifelhafter Identität.

Sebastian Brandt 1496 eine deutsche Übersetzung geliefert hatte, bemächtigte sich dieses Stoffes der reichbegabte Hans Burckmair und erntete mit seiner über zweihundertfünfzig Stiche zählenden Ausgabe grossen Beifall.

Die *Trionfi in vita e morte di Madonna Laura* haben selbstverständlich einen viel stärkeren und allgemeineren Widerhall in der Kunst gefunden als das eben erwähnte Traktat. Das Thema der Canzoni und Sonetten wieder aufnehmend, bewegt sich diese Dichtung im Kreise Laura's, wie die Divina Comedia in demjenigen der Beatrix. Eine Reihe von Kämpfen, welche mit einem Siege enden, führt uns darin

Triumph des Todes
Französischer Stich des 16. Jahrhunderts aus den »Figures de la Bible«

Früh begannen die Dichtungen Petrarca's die Phantasie der Künstler anzuregen und eine Menge Darstellungen hervorzurufen. d'Essling und Müntz haben daher mit Recht den Hauptteil ihres Buches auf die Illustrationen seiner Werke bezogen.

Merkwürdiger Weise ist gerade die Schöpfung Petrarca's, welche ihrem Inhalte nach am wenigsten geeignet war, die Kunst anzuregen, am frühesten illustriert worden, und zwar in Frankreich. Die am Ende des 14. Jahrhunderts verfasste Übersetzung des *Tractatus de Remediis utriusque Fortunae* hat diese Schrift dort verbreitet und zum Thema einer beträchtlichen Anzahl Miniaturen erhoben. Später, nachdem

Petrarca vor. In jedem wird der Held durch eine höhere Macht überwunden. Allegorische Begriffe sind mit historischen Gestalten verflochten, deren Schilderung in sehnsuchtsvolle Ausrufe an Laura übergeht. Amor besiegt die Welt, um hernach durch die Keuschheit überwunden zu werden; da erscheint der Tod, der allen Menschen ein jähes Ende bereitet. Der Ruhm aber überlebt den Tod und unterliegt schliesslich der Zeit. Bloss die Gottheit bleibt ewig. Aus einer derartigen Folge ergiebt sich in gewissem Sinn ein Drama in sechs Akten, welches sich naturgemäss zur künstlerischen Bearbeitung bietet.

Die Verfasser stellen zuerst die Wandlungen fest, welche das Thema in seinem Übergang von der Litteratur zur Kunst erfährt und konstatieren das

1) Pétrarque et l'Humanisme, Paris 1892.

Triumph der Keuschheit
Florentiner Miniatur des 15. Jahrhunderts
(Nationalbibliothek in Paris. Fonds italien Nr. 548)

Vorhandensein einer vom ursprünglichen Text abweichenden Überlieferung, welcher sich von Anfang an alle Künstler unterwerfen. Während nämlich bei Petrarca ein Triumphwagen nur im ersten Gesang erscheint, führen die Künstler einen solchen in jeden Triumph ein. Sie schaffen somit eine symmetrische Anordnung, welche fern von dem Gedanken des Poeten lag, und da kein Kommentar des Gedichtes, der älter wäre als das Ende des 15. Jahrhunderts, bekannt ist, wird man wohl auf die eigenmächtige Auslegung eines bedeutenden Künstlers schliessen müssen, dessen Beispiel von den anderen befolgt worden ist. Übrigens spielte bei den zahlreichen und glänzenden Triumphzügen, welche damals in Italien gefeiert wurden, der Wagen die Hauptrolle, und es lässt sich denken, dass die Künstler die Gegenwart eines Gespannes als das besondere Merkmal eines Triumphzuges ansahen und der Deutlichkeit wegen in ihre Bilder aufnahmen. Ihre Selbständigkeit gegenüber dem Text Petrarca's ist im allgemeinen sehr bemerkenswert. Was ihnen nicht passt, lassen sie unbeachtet. Dagegen knüpfen sie an ihre Darstellungen Episoden wie Simson und Delila, Aristoteles und die Geliebte Alexander's, Pyramus und Thisbe, welche bei Petrarca kaum erwähnt, durch die Überlieferung aber ihrem Thema nahe geführt werden.

Im 15. Jahrhundert erfreuen sich die Trionfi einer grossen Beliebtheit in Italien, weil ihr Stoff sich dem nationalen festlichen Leben eng anschliesst, und sich zugleich mit einer Menge bekannter Episoden aus anderen Dichtungen, wie der *Roman de la Rose,* durchkreuzt und oft verschmilzt.

Wir müssen hier darauf verzichten, die Verfasser in ihrer glänzenden Musterung der Triumphgemälde zu begleiten. Unter den weniger bekannten Werken des Quattrocento begegnet der Leser den in Lichtdruck wiedergegebenen Tafeln der Sammlung Gardner in Boston, welche der Schule des Pesellino zugeschrieben sind. Matteo de' Pasti, Botticelli, Lorenzo Costa haben das ihrige zur Verherrlichung der Trionfi beigetragen. Im 16. Jahrhundert, unter dem Einfluss der Neuausgabe des Canzoniere durch den Kardinal Bembo, erneuert sich diesseits der Alpen der den Werken Petrarca's zugewandte Kunstsinn, während er in Italien erstirbt. Die engen Schranken, welche das noch etwas schüchterne Quattrocento den Petrarcadarstellungen zugewiesen hatte, erweitern sich hier und lassen Raum für bewegte, reich ausgestattete, selbständig empfundene Kompositionen. In prachtvollen Abbildungen entrollen uns d'Essling und Müntz flämische Teppiche und lassen sie wetteifern mit einer Reihe von Miniaturen, in denen sich die Künstler ihrer Erfindungsgabe ungehindert überlassen.

In Deutschland liefert Georg Pencz das Gegenstück zu Burckmair's Illustrationen. Seine etwas kalt empfundenen, in italienisierendem Stile gehaltenen Darstellungen stehen aber nicht auf der Höhe derjenigen seines Augsburger Nachbarn.

In einem wahrhaft kunstvollen Band haben d'Essling und Müntz einen der anziehendsten Bildercyklen, welche die Dichtung des Mittelalters hervorgerufen hat, ans Licht gezogen. Das hiermit erreichte Resultat wird der Wissenschaft nicht entgehen und unsere Fachgenossen zur Übernahme ähnlicher Aufgaben anregen.

C. DE MANDACH.

Der Gesang
Stich aus dem Tractatus de Remediis (Augsburg 1532)

Abb. 1. C. Corot. Landschaft

FRANZÖSISCHE MEISTER IN DER MESDAG'SCHEN SAMMLUNG IM HAAG

Von Walther Gensel

DIE grossartige Schenkung des jüngst verstorbenen Kunstfreundes Thomy Thiéry an das Louvre-Museum ist von allen Seiten mit aufrichtiger Freude begrüsst worden. Binnen kurzem wird es nun also jedem möglich sein, von den Hauptmeistern der »Schule von 1830« je etwa ein Dutzend hervorragender Werke zu sehen und zu geniessen, ohne die Pforten eifersüchtiger Privatsammler auf oft weitläufigen Umwegen erzwingen zu müssen. Wer freilich diese Meister dann wahrhaft lieben gelernt hat und zu der Überzeugung gekommen ist, dass sie einen Höhepunkt nicht nur in der modernen französischen Kunst, sondern in der allgemeinen Kunstgeschichte bedeuten, der wird sich daran nicht genügen lassen. Für ihn kommen in erster Linie noch zwei Sammlungen in Betracht, die des greisen Begründers der Magasins du Louvre zu Paris, Chauchard, die, augenblicklich nur wenigen Begünstigten zugänglich, hoffentlich dereinst ebenfalls in öffentlichen Besitz übergehen wird, und die des grossen Marinemalers H. W. Mesdag im Haag. Es lässt sich kaum ein grösserer Unterschied denken als zwischen diesen beiden Sammlungen. Bei Chauchard sehen wir eine Galerie mit lauter durchgefeilten, für die Ausstellung fertig gemachten Werken, bei Mesdag glauben wir einen Blick in die Werkstatt der Künstler zu thun, haben wir zum grossen Teil flüchtige Skizzen, kühne Entwürfe, grossartige Untermalungen vor uns. Dort hat der ungeheuer reiche Kunstfreund gesammelt, der die Bilder oftmals nicht trotz, sondern wegen ihrer ans Fabelhafte grenzenden Preise erworben hat, hier der Maler, der zu jedem Meister in einem persönlichen Verhältnis steht, für den jede Erwerbung ein inneres Erlebnis bedeutet hat. Die Mesdag'sche Sammlung ist kein Museum für jedermann, vielen wird sie ein verschlossenes Buch bleiben. Wer aber ein geübtes Auge, wahrhafte Kunstempfindung und ein gewisses Talent zum Nachschaffen mitbringt, wird in dem schönen Hause der stillen Laan van Meerdervoort Stunden unvergesslichen Genusses verleben.

Es soll hier nicht Mesdag's Ruhm aufs neue verkündet werden. Wer sich für die Lebensschicksale des »Malers der Nordsee«, der bis zu seinem fünfunddreissigsten Lebensjahre im Bankhause seines Vaters thätig, erst spät zur Kunst gekommen ist, interessiert, mag das in drei Sprachen (holländisch, englisch und französisch) erschienene Buch seines Freundes Zilcken lesen, und Bilder von ihm findet man in fast allen grösseren Sammlungen. Nur eins sei aufs neue betont. Sieht man immer nur einzelne Werke des Meisters, so bekommt man leicht den Eindruck einer gewissen Eintönigkeit. Man muss, wie vor einigen Jahren bei Durand-Ruel in Paris, viele und in guter Auswahl beisammen sehen, um den Reichtum in der Beschränkung voll zu empfinden. Freilich malt er immer das Meer und immer in dem nahe gelegenen Scheveningen. Aber er malt es zu allen Zeiten und in allen Stimmungen, ruhig und vom Sturm aufgewühlt, im Nebel und in der Klarheit, bei Sonnen- und Mondschein, in der Morgendämmerung und bei sinkender Nacht. Licht und Wasser, oder das Wasser im Licht könnte man über das Werk seines Lebens setzen. Und immer finden wir dieselbe Liebe für den Gegenstand, dieselbe Ehrlichkeit und dieselbe schlichte Kraft in der Wiedergabe.

Liebe, Ehrlichkeit und Kraft müssen auch die

Abb. 2. J. F. Millet. Stillleben

Werke zeigen, die er in sein Museum aufnimmt. Gewiss er hat nicht nur Gemälde erworben, sondern auch viele kunstgewerbliche Gegenstände, vor allem Keramik. So sehen wir bei ihm herrliches Porzellan und eine grosse Kollektion Rozenburg - Fayencen. Und dass auch die Japan-Begeisterung nicht spurlos an ihm vorüber gegangen ist, beweisen die wundervollen alten Satsuma-Waren. Nicht minder bedeutend ist die Zahl der Seidenwebereien und Gobelins. Allein den Haupteindruck bestimmen doch die Bilder. An die Wohnräume, die einige der allerschönsten bergen, schliesst sich das Museum, zwei Stockwerke mit je einer ganzen Flucht von Zimmern, deren Wände über und über mit köstlichen Malereien behängt sind. Man kann sie in zwei Hauptgruppen scheiden: in Werke derjenigen *französischen* Meister der älteren Generation, deren Werke die neuere holländische Kunst hauptsächlich beeinflusst haben, und in Werke derjenigen *holländischen* Maler, die zusammen mit Mesdag die Erneuerung der Kunst ihres Landes in heissem Kampfe errungen haben. Nur von der ersteren Gruppe soll in diesen Zeilen die Rede sein.

Von allen französischen Meistern verehrt Mesdag wohl *Millet* am meisten. Wie ein kleines Heiligtum hat er in seinem Atelier den unscheinbaren Zettel eingerahmt, auf dem ihm Millet seine erste Auszeichnung im Pariser Salon (für das Bild »Nordsee-Brandung«) mit dem einzigen Worte vermeldet: Médaillé! Nicht weit davon, im Musikzimmer, hängt eins der gewaltigsten Pastelle des grossen Barbizoners, der »Ruhende Winzer«. Wer kennt sie nicht, diese »bête humaine« mit den schwieligen Händen und Füssen und dem stumpfen, fast tierisch blöden Gesichtsausdruck, die da in der Mittagszeit zwischen den Rebstöcken am Boden hockt! Und doch wirkt das Bild im Original fast vollkommen überraschend. Nach den Abbildungen denkt man an eine ziemlich farblose graue Malerei, allein es ist ganz hell und sonnig, ein kühnes Freilichtbild. Wie wunderbar ist der goldige Staub gegeben, in den die Gestalt gehüllt ist, der um die grünen Blätter spielt! Kaum minder bedeutend ist das gegenüber hängende grosse Pastell »Die Getreideschober«, in dem die wunderbare Kunst des Meisters, das lebendige Durcheinander einer Schafherde darzustellen, aufs schönste zur Geltung kommt. Und in demselben Zimmer finden wir auch einige von Millet's allerschönsten Handzeichnungen. Vor allen anderen zwei: »die Reisigsammlerinnen« und »die bei der Öllampe nähenden Frauen«. Von der ersteren giebt es eine gute Nachbildung in den Chefs d'oeuvre de l'Art au XIXième siècle. »Alles durch nichts«, an dieses Wort eines französischen Kritikers wird man immer und immer vor diesen Zeichnungen erinnert. Es ist in der That erstaunlich, mit wie geringen Mitteln hier eine völlig bildnisartige Wirkung erreicht ist. Die beiden hinteren Reisigsammlerinnen könnte man in der Nähe und für sich betrachtet ebenso gut für Strohbündel halten, und doch ist alles Nötige vorhanden, die charakteristische Haltung, die Bewegung und die plastische Form. Das Bewundernswürdigste an Millet's Zeichnungen aber ist doch immer die Intensität der Lichtwirkung.

Das sind alles Bilder, die man kennt oder bei denen man wenigstens Ähnliches gesehen zu haben glaubt. Die grössten Überraschungen erwarten uns im oberen Stockwerk. Dort nimmt fast die ganze Wand des einen Zimmers eine lebensgrosse Darstellung »Hagar und Ismael« ein, die früher vollständig verschollen war, ja, von der besonders kundige Leute behaupteten, sie sei vom Künstler selbst zerstört worden (Abb. 7). Millet's Entwickelung erscheint hier mit einem Male in einem ganz neuen Lichte. Glaubte man doch sonst, er habe in seiner Pariser Zeit nur niedliche Nuditäten im Geschmack des achtzehnten Jahrhunderts geschaffen. Und nun diese gewaltige Auffassung des Nackten in dieser hingestreckten weiblichen Gestalt! Jetzt erst begreift man jenes Wort

aus seinem Briefwechsel, man solle die Ausstellung einmal fünf Jahre schliessen und dann von jedem Künstler nur einen einzigen Akt zulassen; dann werde man erkennen, dass »der Mangel an Können die Wunde unserer Zeit ist«. Im vorigen Jahre sind vom Art Journal einige andere bisher fast unbekannte Darstellungen des Nackten von Millet, leider in sehr mangelhaften Nachbildungen, veröffentlicht worden, die dieselbe fast an Michelangelo gemahnende Monumentalität zeigen. Wie wundervoll ist aber auch die seelische Gestalt des tragischen Ereignisses bis in seine innersten Tiefen in dieser Figur erschöpft!

Eine andere Überraschung bildet das kleine Gemälde »die Fischerin«; eine Skizze von einer an Delacroix erinnernden Farbenglut. Die Zeitgenossen Millet's haben sich über die Feierlichkeit aufgehalten, die er seinen Bäuerinnen verleihe. Auch hier könnte man über das arme Fischerweib in der Attitüde der delphischen Sibylle spotten. Aber wer denkt denn an das Fischerweib: eine weibliche Gestalt im tiefsten Sinnen und dieses Sinnen zugleich ganz in einen vollen und schweren Farbenaccord umgesetzt. Und von einer ganz ungewohnten Seite zeigt sich der Meister endlich auch in dem »Stillleben« (Abb. 2). Ein echt bäuerliches Bild; statt der Hummern und Austern, die sonst die Stilllebenmaler lieben, eine grosse Kruke, ein Einmachetopf, Porree und Rettiche. Das giebt keine Gelegenheit zu virtuosen Farbenspielen, aber einen sehr vornehmen Zusammenklang von grauen und grünen Tönen.

Von den Landschaftern von 1830 hat der Ruhm *Corot's* den der andern ein wenig verdunkelt. Wer die grossen Versteigerungen der letzten Jahre im Hôtel Drouot zu Paris miterlebt hat, der weiss, wie beim Namen Corot eine freudige Bewegung durch die ganze Versammlung geht und dass die für seine Bilder gezahlten Preise alle die weit hinter sich lassen, die je ein Werk von Hobbema oder Ruysdael erzielt hat. Es ist, als fiele ein Sonnenstrahl in den Raum oder wehe ein Hauch von Frühlingsluft durch das Fenster herein, so zauberhaft wirkt der Meister mit seiner Tonigkeit und seiner reizenden Lichtbehandlung. Sein Lebenswerk ist ein unaufhörlicher Lobgesang auf das Rauschen der Bäume, das Blühen der Blumen, das Zwitschern der Vögel, die Sonnenaufgänge und Sonnenuntergänge. Mesdag besitzt eine ganze Reihe meist skizzenhafter kleiner, aber auch ein paar grössere Gemälde von diesem liebenswürdigsten unter allen malenden Poeten. Am lebhaftesten in der Erinnerung steht mir eine 1844 gezeichnete Felspartie mit Cypressen und Epheu, ein wenig schwer im Farbenauftrag gegen den späteren Corot, aber gross in der Auffassung und voller Leben (Abb. 3). Dann eins seiner vielen »Souvenirs d'Italie«. In der Mitte, hell beleuchtet, ein italienisches Städtchen mit Festung, dahinter der See und im Dufte verschwimmend das jenseitige Ufer mit kleinen Hügeln, vorn rechts eine sanfte Erhebung, links ein echtester Corot-Baum und Italiener als Staffage. Dann ein entzückendes, äusserst helles und zartes Strandbild mit hohen Klippen, die sich nach dem Hintergrunde herumziehen, und gewaltigen Steinblöcken. Auf dem Meere ein kleines Segel, am Strande ein paar menschliche Figuren. Dann eine kleine Mondscheinlandschaft mit Nymphen. Endlich ein reizender mit Sonnenflecken übersäeter Waldweg. Auch unsere Abb. 1 mit dem lieblichen Ausblick über das Wasser hin gehört hierher.

Wie schon gesagt, nimmt Corot in der Gunst der Liebhaber unter den Landschaftern den ersten Rang ein, trotz seiner gewaltigen und gegen seinen Lebensabend hin zuweilen denn doch etwas hastigen Produktion. Wenn zuweilen ein Th. Rousseau oder Dupré einen ebenso hohen oder noch höheren Preis erzielt hat, so ist dies sicherlich auf die verhältnismässig viel grössere Seltenheit dieser Künstler zu schieben. Aber gerade im Mesdag-Museum erkennt man doch recht deutlich, dass Corot nur einer unter

Abb. 3. C. Corot. Landschaft in Italien

mehreren ist, ja dass die anderen ihn zuweilen noch überragen. Es ist eine schöne Anschauung, die »am farbigen Abglanz« das Leben hat, die den Schein in vollen Zügen geniesst, weil der Kern unergründlich bleibt. Grösser und tiefer ist aber doch der Geist, der trotz allem und allem in der Wesen Tiefe trachtet,

> In ihre tiefe Brust
> Wie in den Busen eines Freunds zu schauen.
> Du führst die Reihe der Lebendigen
> Vor mir vorbei und lässt mich meine Brüder
> Im stillen Busch, in Luft und Wasser kennen.

Diese Verse könnte man auf *Rousseau's* Grabstein und als Motto über sein Lebenswerk setzen. Ein Stück von dem gewaltigen faustisch-goethischen Pantheismus lebte in ihm. Die Bäume waren seine Brüder, mit denen er Zwiesprach hielt, über deren Tod er trauerte wie über den lebendiger Wesen. Er hatte nicht genug am Schein, sondern hätte am liebsten jede Faser des Baumes wiedergeben mögen. Hier bei Rousseau zeigen sich so recht die Vorzüge der Mesdag'schen Sammlung. Sie enthält nämlich, abgesehen von einigen kleineren Werken, zwei für das Verständnis des Meisters ungemein wichtige Werke, die aber niemals in einer öffentlichen Sammlung Platz finden würden, weil das eine vollständig verdorben und das andere nur ein Entwurf ist. Der »Abstieg der Kühe im Jura« (Abb. 6), den Mesdag von Ary Scheffer's Tochter in Dordrecht erworben hat, ist in der That nur noch eine Ruine, da die ganze mittlere Partie des über drei Meter hohen Bildes wegen der allzu reichlichen Verwendung von Asphalt zu einzelnen schwarzen Klumpen zusammengelaufen ist. Aber was für eine Ruine! Niemals hat Rousseau wohl wieder eine solche Farbigkeit, eine solche Kraft und eine solche Freiheit erreicht. Unten ein Gewoge von roten, schwarzen, weissen und braunen Tönen, die Köpfe und Rücken der prächtigen Tiere, dann darüber das geheimnisvolle Dunkel des von Riesenfichten beschatteten Abhanges und ganz oben, durch die Baumwipfel hindurch, blinkende Schneeberge und ein winziges Stück blauen Himmels. Man kann sich wohl vorstellen, dass diese gewaltige Impression, diese »Ebauche« grössten Stiles bei der Jury des Salons höchlichen Unwillen erregte. In so grossem Format, mit solchen »Sudeleien« waren die anderen Revolutionäre denn doch nicht gekommen. Die »Descente des vaches« eröffnete also für Rousseau die lange Reihe der zurückgewiesenen Bilder. Bei Mesdag hängt übrigens auch die erste Skizze zu dem Bilde, ein schönes Werk in freundlicheren helleren Farben ohne die grosse epische Kraft. Rousseau ist einer der frühestreifen Künstler des neunzehnten Jahrhunderts. Die Werke, die er mit achtzehn Jahren schuf, behaupten sich in jedem Museum; als er den »Abstieg« malte, war er dreiundzwanzig, also in einem Alter, in dem Corot noch Kaufmann war und Millet kaum seine ersten schüchternen Versuche als Maler gemacht hatte.

Abb. 4. Th. Rousseau. Die Holzfäller auf der Insel Croissy (le »Massacre des Innocents«)

Das andere Bild, »die Holzfäller auf der Insel Croissy« ist eigentlich nur eine Untermalung (Abb. 4). Auf einem Spaziergang war er »zu solch einem trüben Schlachtfelde gekommen, wo die siegreichen Holzhacker die Leichname plündern«, wie er sich seinem Freunde Thoré gegenüber einmal ausgedrückt hat.

Dieses seiner Meinung nach barbarische Schauspiel wollte er in seinem Bilde wiedergeben. »Ich möchte Gewissensbisse in denen erwecken, die so thöricht die Bäume niederschlagen.« In nur zwei Tagen warf er seinen Eindruck auf die Leinwand. In diesem Zustande blieb das Bild dann bis zu seinem Lebensende im Atelier hängen. Er selbst bezeichnete es wohl als »Le Massacre des Innocents«, die Niedermetzlung der Unschuldigen (im Französischen zugleich der Ausdruck für den betlehemitischen Kindermord). Vieles ist nur angedeutet, so vor allem die menschlichen Zwerglein, die um die Kronen der uralten Baumriesen ihre Seile legen oder an diesen ziehen. Alles Wesentliche aber ist vorhanden. Wie wundervoll ist der Himmel gemalt, wie spielt das Licht um die Blätter und Stämme des jungfräulichen Forstes! »Bäume im Lichte zu malen«, das bezeichnete er ja selbst als eines der Hauptziele seiner Kunst. »Das Licht, das über ein Werk gebreitet ist, ist das allgemeine Leben, ist die Gesamtheit einer Welt . . . Ohne Licht giebt's keine Schöpfung . . . Wer Leben schafft, ist ein Gott.« Diese Worte sind Briefen des Künstlers aus sehr verschiedener Zeit entnommen, sie zeigen, wie treu er dem einmal gewählten Ideale nachging. Und nun vergleiche man noch einmal die Bäume Rousseau's mit denen Corot's. Der letztere giebt nur gewissermassen die Idee des Baumes. Man weiss oft gar nicht, welcher Gattung er angehört, sondern empfindet nur, dass es gut ist, in seinem Schatten auszuruhen, dass der Morgenwind durch seine Blätter rauscht und die Vögel auf seinen Zweigen zwitschern. Für Rousseau ist jeder Baum eine Persönlichkeit, die es gilt mit ihren individuellen Eigenschaften abzukonterfeien.

Wird unsere Kenntnis von dem künstlerischen Wesen der genannten Meister in der Mesdag'schen Sammlung in der willkommensten Weise bereichert, so kann man einen andern Landschafter in seiner ganzen Grösse überhaupt nur hier kennen lernen,

Abb. 5. G. Courbet. Das Erwachen

Charles François Daubigny. Daubigny ist 1817 geboren, steht also den anderen zeitlich sehr nahe. Aber sein Talent ist erst später zu voller Entfaltung gekommen, in einer dem Realismus huldigenden Zeit. Er verhält sich zu dem Romantiker Rousseau etwa wie Courbet zu Millet. Seine Naturausschnitte sind oft sehr unscheinbar. Die meisten kleinen Bilder, die von ihm auf den Versteigerungen erscheinen, sind höchst einfache Motive von den Ufern der Oise, auf der er sozusagen in seinem Kahne lebte. Starke Lichteffekte sind selten, meist ist der Himmel leicht bewölkt. Der Nachdruck liegt auf den zarten Abstufungen verschiedener Grün, die mit der bläulichen Ferne und dem Graublau des Himmels eine äusserst diskrete Harmonie geben. Kaum, dass ein paar

Abb. 6. Th. Rousseau. Der Abstieg der Kühe

Blumen im Vordergrunde oder die Staffagefiguren, Fischer, Wäscherinnen, Kühe, ein paar bunte Flecken hineinbringen. Besonders liebt er den Frühling, blühende Obstbäume, schlanke knospende Birkenstämme. Die beiden grossen Bilder, die der Luxembourg und die National-Galerie besitzen, sind treffliche Beispiele dafür. Wohl durch sie ist es gekommen, dass Daubigny recht eigentlich als »der Maler des Frühlings« bekannt ist. Auch Mesdag besitzt einige Bilder dieser Art, vor allem einen wundervollen Walddurchblick mit einem zwischen hohen Bäumen dahin plätschernden Bächlein. Allein, wer nur diese Seite von des Meisters Schaffen kennt, kennt ihn nur halb. Ein viel gewaltigerer Geist spricht aus den ernsteren farbigeren Werken seiner Spätzeit. Früher stand man diesen Bildern, die allerdings zum Teil nicht vollendet sind und aus der Versteigerung seines Nachlasses stammen, mit ihrer rücksichtslosen, wuchtigen Betonung des Wesentlichen ratlos gegenüber. Es sind mächtige Ergüsse einer gewaltig erregten Künstlerseele, gegen die die vorher erwähnten, die an und für sich unsere höchste Bewunderung verdienen, fast wie harmlose Amüsements erscheinen. Vor allem wurde Daubigny in seiner Spätzeit zu einem grandiosen Maler der Sonne und des Mondes. Photographieren lassen sich diese Bilder mit ihrer souveränen Verachtung aller Details eigentlich nicht; wenigstens kann man aus der Nachbildung (Abb. 10) nur ahnen, was ihre Schönheit ausmacht. Da ist z. B. ein Sonnenaufgang. Weiss mit grellgelber Glorie ist die Sonne, tiefgrün die Erde, braunrot zwei mächtige Kühe im Vordergrunde. Welcher Photograph könnte diese Sonne wiedergeben? Und wie nichtssagend würde auf der Nachbildung die Landschaft erscheinen, diese Ebene, die zuerst ganz kahl und leer aussieht und auf der wir erst nach und nach, genau wie beim Sonnenaufgang in der Natur, Ortschaften, Gehöfte, einen Fluss mehr ahnen als erkennen, dieser Himmel mit seinen in den zartesten Abstufungen von Grau und Rosa schimmernden Wolken! Gegenüber hängt ein Sonnenuntergang mit hellblauem Himmel und einer orangegelben Sonne über dem glitzernden Meere. Daneben ein Nachtbild. Schwarzgrau ist der Himmel, an dem die

J. F. MILLET Abb. 7. HAGAR UND ISMAEL

Mondsichel ihr fahles Licht ausgiesst, tiefdunkelblau die Erde, die Felder und Bäume, das einzelne Gehöft, aus dessen Esse Rauchwolken aufsteigen und in dem ein rötliches Licht glänzt. In einem anderen Raume finden wir zwei Vollmondbilder einander gegenüber, beide 1875 gemalt, in einem der fruchtbarsten Jahre, das eine ganz silbern, das andere zitronengelb, ins Rötliche gehend, mit braunen Bäumen und blauem sich in einem Bach spiegelnden Himmel. Immer wieder erstaunen wir über die Mannigfaltigkeit. Ein Bild ist hellgrün, eins auf Grau, eins auf Blau gestimmt, und dazwischen kommen wieder solche, bei denen zwei oder drei Farben einen mächtigen Accord ergeben. Die Zahl dieser zum Teil sehr umfangreichen, mit breitestem Pinsel heruntergemalten »Skizzen« dürfte mit fünfzehn nicht zu hoch gegriffen sein. Lauter »Wunder«, wie ihr Besitzer zu sagen pflegt, der gerade auf sie den allerhöchsten Wert legt.

Von den ausgeführteren Bildern ist Villerville-sur-Mer am bekanntesten, das Daubigny bereits im Salon des Jahres 1864 ausgestellt, aber dann noch einmal vorgenommen hatte, so dass es jetzt das Datum 1872 trägt. Es ist eine ernste und kräftige Harmonie von Grau und einem ins Grüne spielenden Graubraun. Ein stürmischer Tag; dunkel, dicht bewölkt der Himmel. Links das Meer in fahler Beleuchtung, jenseits der Bucht grün schimmernde Ufer. Rechts liegt auf steilen Klippen der Ort, zu dem sich vom Strande aus ein Weg hinzieht. Eine Frau und eine Ziege steigen ihn mit Tragkörben hinan. Daneben seien die »Segelschiffe«, ein kleines Wunderwerk in Braun und Grau aus des Meisters holländischer Zeit genannt. Endlich enthüllt sich Daubigny hier auch als ein grosser Tiermaler. Da finden wir z. B. ein grosses Bild mit Schafen, das sich getrost neben Troyon sehen lassen kann, ja ihn an Wucht noch übertrifft, und ein Bild aus etwas früherer Zeit (1861), das im Gegenstand und der Auffassung manches mit Millet's berühmtem »Hammelpark« gemeinsam hat.

Nicht ganz so reich wie Daubigny aber ebenfalls vortrefflich sind Diaz und Dupré vertreten. Ein kleines Waldinneres« mit grossen Felsblöcken und eine im Grünen sitzende Frauengestalt mit nacktem Oberkörper und reichem Gewand zeigen uns *Diaz* von seinen bekanntesten Seiten, als den liebevollen Beobachter der auf dem Unterholz glitzernden Sonnenstrahlen und den Verherrlicher zarter und doch voller Frauenschönheit. Ganz neu aber war für mich sein »Sturm«. Eigentlich nur eine Himmelsstudie, in ganz dicken Farben mit breitem Pinsel hingesetzt. Das rumort da oben herum, das flackert hin und her, das zerreisst und schliesst sich zusammen, wie ich es kaum je auf einem Bilde gesehen habe. Unten ist eigentlich weiter nichts als eine braune Masse zu sehen, nur unterbrochen von einer Wasserlache, in der sich der Kampf der himmlischen Elemente im Kleinen wiederholt. Der lyrische Schilderer der anmutigen Natur konnte also gelegentlich auch als hehrer Dramatiker auftreten. Nicht vergessen seien übrigens auch des Meisters gross und frei behandelte Blumenstücke.

Abb. 8. Eugène Delacroix. Selbstporträt

Bilden solche Bilder wie das eben geschilderte in Diaz' Lebenswerk nur eine Ausnahme, so gilt *Dupre* recht eigentlich als der Maler des Sturmes der Elemente. Diese Seite seines Wesens kommt in der Mesdag'schen Sammlung vor allem in einem von ganz fahlem Lichte erfüllten Bilde zum Ausdruck, auf dem sich mächtige kahle Bäume von einem gewitterschweren Himmel abheben, und in dem auf Abb. 9 wiedergegebenen Strandstück mit den wundervoll gemalten regenschwangeren Wolken. Aber es ist eben doch nur die eine Seite. Ebenso liebte der Meister den vollen milden Glanz des ganz von der Sonne durchleuchteten Himmels. Aber allerdings war ihm der Himmel stets die Hauptsache, die Erde gewissermassen nur »repoussoir«, Kontrastmittel. Ein

sanft ansteigender Rasenhang, ein strohgedecktes Häuschen, ein kleiner Bach mit einem hölzernen Steg, vor allem aber ein mit grösster Sorgfalt durchmodellierter lichtdurchtränkter Baum ergeben eins der Motive, wie er sie immer und immer wieder variiert hat. Die Gegenstände scheinen sich ganz voll Sonne gesogen zu haben und das Zuviel in den leuchtenden Äther zurückzustrahlen. Um den Glanz des Himmels nun so intensiv wie möglich zu erhalten, sann Dupré auf immer neue Rezepte. Er war einer der unermüdlichsten Farbenköche der neueren französischen Kunst.

Abb. 9. Jules Dupré. Strand

Zuweilen trug er die Farben fast fingerdick auf, so dass es sich wohl ereignete, dass sie ineinander flossen, und nicht immer gelang es ihm dann den Schaden durch Verkehrthängen des Bildes wieder gut zu machen. Von den Zeitgenossen wetteifert hauptsächlich *Decamps* mit ihm in dieser Hinsicht. Gemeinschaftliche Freunde wissen manch heiteres Stücklein davon zu erzählen, wie die beiden sich ihre Geheimnisse abzulisten suchten. Eine Waldlandschaft mit einem Teich in ganz starken leuchtenden, südlichen Farben bietet in der Sammlung ein gutes Beispiel für die Art des grossen Orientmalers.

Damit ist noch nicht einmal die Reihe der bedeutenden Landschaften erschöpft. Vor allem steht mir noch ein Bild »Windmühlen auf einem Hügel« von *Georges Michel* in der Erinnerung, dem bedeutendsten noch nicht lange in seinem vollen Werte erkannten Vorläufer der ganzen Richtung; dann eine schöne ernste Winterlandschaft mit aufsteigenden Krähenschwärmen und ein prächtiges Nachtstück von *Emile Breton*, dem Bruder des in Deutschland bekannteren Bauernmalers; endlich ein paar Skizzen des Farbenhexenmeisters *Monticelli*.

Nächst den Landschaften scheint Mesdag eine besondere Vorliebe für das Tierbild zu besitzen. Von den Tierstücken Millet's, Rousseau's und Daubigny's ist schon die Rede gewesen. *Troyon* ist vor allem durch eine nicht vollendete äusserst duftige Variante oder Vorstudie seines berühmten »Auf dem Wege zum Markt« mit der vor ihren Schafen und Kühen auf dem vollbepackten Esel einherreitenden jungen Bäuerin vertreten. Die taufeuchte Morgenstimmung ist dem Meister gerade auf diesem Bilde ganz besonders gut gelungen. Von *Decamps* finden wir Hunde bei einem Ententeich innerhalb eines grossen Bauernhofes, von Millet's Freunde *Jacque*, der nach einer Periode etwas übertriebener Wertschätzung jetzt

einer unverdienten Vergessenheit anheimzufallen droht, ein reizendes kleines Bild mit unter grossen Eichen weidenden Schafen. Auch *Courbet* tritt in der Sammlung in erster Linie als Tiermaler hervor mit seinem wundervollen verendeten Hirsch, von dem leider keine genügende photographische Aufnahme möglich war. Das eine in der Schlinge gefangene Bein ist nach oben gestreckt, das Hinterteil ist aufgerissen. Unvergleichlich ist der Pelz des Tieres gemalt, nicht minder grossartig der sumpfige Waldgrund. Bei Courbet erleben wir jetzt eine völlige Wandlung des Urteils. Seit seinem Tode sind nahezu fünfundzwanzig, seit seinen lärmmachenden Tendenzbildern nahezu die doppelte Anzahl Jahre verflossen, er ist in den Bereich der Geschichtsschreibung eingetreten, die sich nicht mehr durch Tagesstreitigkeiten irre machen lässt. Die ältere Generation erzürnte sich über seinen »trivialen Naturalismus«, seine »schmutzigen Stoffe«, seine »ausgezogenen Dirnen«, die jüngere spottet bereits über die braune Sauce« in seinen Bildern. Dazu muss der grenzenlos eitle Plebejer, der seine breite Person überall in den Vordergrund stellte und überall Fenster und Thüren einrennen wollte, für feiner organisierte Naturen etwas äusserst Unsympathisches gehabt haben. Jetzt beginnt man das zu vergessen oder jedenfalls nicht mehr in Anrechnung zu bringen. Die allzu aufdringlichen Tendenzbilder treten hinter die rein malerischen Werke zurück. Ganz besonders fiel dies auf bei der Versteigerung seines grossen »Ateliers«. Wie empört war man darüber gewesen, dass der Meister hier sich, sein Modell und alle Trivialitäten seiner Malerlaufbahn lebensgross dargestellt hatte! Jetzt vergass man ganz diese Beziehungen und den ominösen Untertitel: Sieben Jahre meines Lebens, und erstaunte nur über den grossen Zug und die ausserordentliche Tonschönheit des Ganzen und die packenden Einzelheiten. Bei der Mittelgruppe kommen einem die allergrössten Malernamen aller Zeiten auf die Lippen. Courbet war ein grosser Tiermaler, ein ausgezeichneter Landschafter, ein wundervoller Marinemaler, ein vortrefflicher Figurenmaler und — last not least — ein ganz hervorragender Maler des Nackten. Die Akademiker mochten diese fleischigen, gesundheitstrotzenden Weiber »gemein« finden, wir freuen uns über diese kräftige Sinnlichkeit, wie sie aus unserer Abb. 5 spricht. Wie wundervoll steht der Fleischton zu dem weissen Laken und wie ist dieses wieder mit dem braunen Kissen und dem grünen Vorhang zusammen gestimmt! Das Bild ist die Wiederholung eines Teiles des grossen — übrigens lange nicht so geschlossen und vornehm wirkenden — Bildes »Le Réveil«, auf dem noch die Figur einer Dienerin erscheint.

Und nun zum Schlusse noch Einer, einer der grössten: *Eugène Delacroix.* Der einstige »Sudler«, der »Maler mit dem betrunkenen Besen« wird seit langem als unter den bedeutendsten Künstlern des 19. Jahrhunderts anerkannt. Aber Delacroix war nicht nur ein ganz von seinem Handwerk eingenommener Maler, sondern einer der am reichsten und tiefsten gebildeten Männer seiner Zeit. Erst heute beginnt man die Schätze recht zu würdigen, die in seinen Briefen und seinen Tagebüchern enthalten sind. Über technische und ästhetische Fragen, Kunstgeschichtliches, Musik und Litteratur finden wir da eine Fülle geistreicher und anregender Bemerkungen. In dem Katalog seiner Werke ist nur *ein* Selbstporträt erwähnt, das sich jetzt im Louvre befindet. Das aus seinen letzten Lebensjahren stammende der Mesdagschen Sammlung bildet eine höchst wertvolle Ergänzung dazu (Abb. 8). Es ist nur eine Skizze, aber eine Skizze von ausserordentlicher Wucht und nachhaltigster Wirkung. Nicht der geistreiche und liebenswürdige Gesellschafter steht hier vor uns, sondern der vereinsamte Mann, dem ein langwieriges Magenleiden das Leben vergällt. Aber welcher Ausdruck liegt in diesen Augen, die fast immer halb geschlossen waren, um den farbigen Eindruck der Umgebung in seinen malerischen Werten deutlicher aufzunehmen, in diesen zusammengekniffenen Lippen! Wer sich in dieses Bild einmal versenkt hat, kommt nicht so leicht wieder davon los. — Über Mesdag's Schätze an holländischer Kunst findet sich vielleicht später einmal Gelegenheit zu berichten.

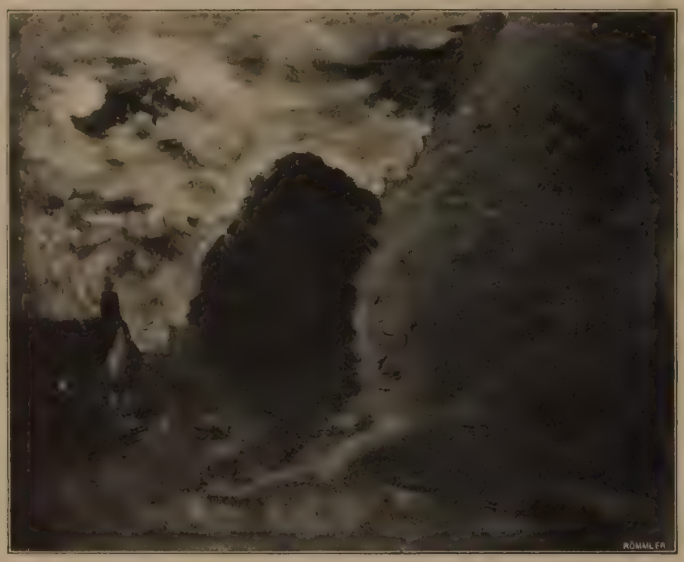


Abb. 10. Ch. Daubigny. Sonnenaufgang

DIE MONSTRANZ DES HANS RYSSENBERCH VOM JAHRE 1474 IN DER ERMITAGE ZU PETERSBURG

Von Rich. Hausmann in Dorpat

In die berühmte Kunstsammlung der kaiserlichen Ermitage zu St. Petersburg ist vor wenigen Jahren ein Werk mittelalterlichen Kunstgewerbes gelangt, das, obgleich nachweisbar an der äussersten Grenze deutscher Kultur entstanden, sich doch durch hervorragende Schönheit auszeichnet und daher das Interesse weiter Kreise beanspruchen darf. Dazu lassen sich Entstehung und spätere Schicksale bei ihm so genau verfolgen, wie wohl nicht häufig bei ähnlichen Arbeiten [1]).

Die Monstranz ist ein tragbares Gefäss, welches in der katholischen Kirche dazu dient, Reliquien oder die Hostie zur Verehrung sichtbar auszustellen. Vor allem bei den seit dem 14. Jahrhundert üblich werdenden Fronleichnamsprozessionen bildete die Monstranz mit der Hostie den Mittelpunkt der Feier. Schon bei den älteren Monstranzen für Reliquien waren letztere in der Regel in einem Glasgefäss geborgen, das architektonisch gegliederte Seitenflügel umschliessen und eine stilisierte Bedachung krönt. An diese ältere Form lehnt sich die Monstranz der späteren Zeit, sie gewann die Gestalt eines tragbaren, turmartigen Sakramentshäuschens. Da sie sich seit dem 14. Jahrhundert entwickelt, schliesst sie sich dem herrschenden gotischen Stil an und folgt auch den Phasen seiner späteren Ausgestaltung. Der breite, einen festen Stand sichernde Fuss ist, ähnlich dem gotischen Kelchfusse, meist als Sechseck konstruiert und zieht sich zu einem schmalen Schaft zusammen, der in der Mitte von einem für die tragende Hand vorgesehenen Knauf umfasst wird und über diesem sich zum Untersatz des Sakramentshäuschens erweitert. Der Raum für das Allerheiligste wird durch Säulchen oder kleine Eckpfeiler als Schrein gebildet, in dessen Mitte die Hostie aufrecht steht, die an ihrem unteren Rande von einer Zwinge in Gestalt einer schmalen halbmondförmigen Scheibe gehalten und durch einen Glascylinder geschützt wird. Wie dieser Mittelraum wird auch der über ihn aufsteigende, in einem polygonen Turmhelm auslaufende und mit einem kleinen Kreuze gekrönte Baldachin an seinen beiden Seiten von Strebepfeilern getragen, welche sich auf Konsolen aufbauen und in offenen Nischen Statuetten von Heiligen oder Engeln bergen.

Das ist der herrschende Typus der Monstranz gegen Ende des Mittelalters. Zu ihrer Ausführung wurde je nach den Mitteln Gold und Silber, aber auch Kupfer und Messing gewählt. Die Grösse steigt von 0,3—1,5 m. Sie haben sich noch zahlreich erhalten, auf der Ausstellung in Münster 1879 waren über vierzig zu sehen. Auffallend viele werden aus dem preussischen Ordenslande genannt. Als vorzügliches Beispiel gilt die Monstranz von Basel, die in ihrem schlanken Aufbau zeigt, mit welcher Anmut die gotische Goldschmiedekunst derartige für Stein erfundene Formen in Metall umzusetzen verstand [1]). Sehr viel reicher als das Basler erscheint das vorstehende Petersburger Kunstwerk; der gegen Ende des Mittelalters herrschende Typus der Monstranz tritt hier in besonders glänzender Weise auf. Besser als eine Beschreibung lehren die beistehenden Abbildungen, welche sie in der Vorder- und in der Seitenansicht zeigen, ihre hohe Schönheit.

Die in Silber gearbeitete, aussen vergoldete Petersburger Monstranz ist 112 cm (= 3 Fuss 8 Zoll russisch) hoch, also von bedeutender Grösse. Sie steht auf breitem Fuss, dessen Basis 30 cm Durchmesser hat und als Sechseck (Sechspass) konstruiert ist. Die sechs Seiten steigen sich verjüngend empor und haben, wo sie zum Schaft übergehen, einen gotisch stilisierten, mit Fialen verzierten, durchbrochenen Abschluss. Über diesem, in der Mitte des Schafts, folgt ein sechsseitiger Knauf, auf dessen Aussenfeldern die Buchstaben des Namens *ihesus* stehen. Der ganze 38 cm hohe Fuss ist sehr kräftig gebaut, wie das bei dem hoch aufragenden Gerät notwendig war. An der Basis sind zwei starke Ösen angebracht, durch welche eine Schnur gezogen wurde, um die schwere Monstranz besser tragen zu können.

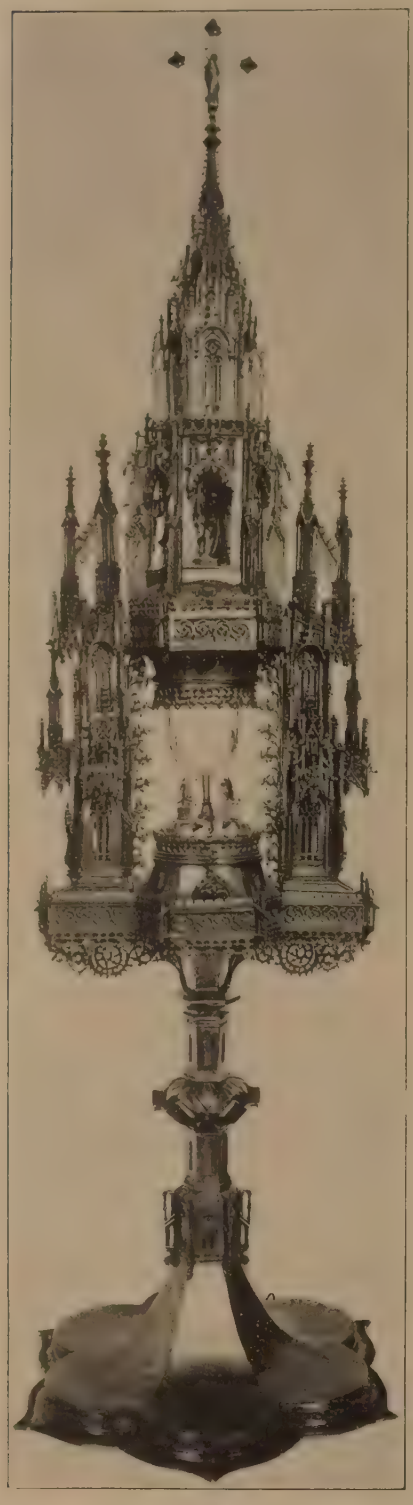
Der Hauptteil ist das Sakramentshäuschen, es zeigt darum auch den meisten Schmuck. Es ist ein streng architektonisch gehaltener gotischer Turm, an der Grundfläche 26 cm breit. In drei Stockwerken steigt er 74 cm in die Höhe: das untere enthält den Schrein für die Glasglocke, in welcher sich die auf einer Säule stehende, scheinbar von zwei Engeln getragene, gespaltene Lunula für die Hostie befindet; im zweiten Stock erblickt man unter Baldachin eine gekrönte Maria in der Sonne; im dritten Stock, dem Turmhelm, steht ein Ritter, wohl der heilige Georg. Die Spitze des Turmes bildet ein Kreuz, dessen eine Seite Christus, die andere Maria zeigt. Das zweite und dritte Stockwerk ist mit reichem Schmuck flankiert: zahlreiche Strebepfeiler, die auf Konsolen ruhen, bilden fensterartige Nischen, die von Baldachinen überdeckt sind und Statuetten von Heiligen bergen.

Das ganze Sakramentshäuschen zeigt den Stil der späteren Gotik des ausgehenden 15. Jahrhunderts, der Spitzbogen hat bereits die nach innen geschweifte Form (sogenannter Eselrückenbogen). Die architektonische Strenge hat sogar Wasserspeier nachgebildet.

Zum Schmuck der Flächen sind mehrfach Edel-

1) Ausführliche Nachrichten mit allen Quellenbelegen habe ich über diese Monstranz gegeben in den Mitteilungen aus der livländischen Geschichte. Bd. 17. Riga, 1900.

2) Lessing, Gold und Silber. 1892. Seite 41.



steine verwandt. Auch Schmelz oder Email ist vielfach in Gebrauch genommen. In den Nischen waren Apostelfiguren angebracht, vorn wahrscheinlich Peter und Paul, zu erkennen sind weiter Bartholomäus mit dem Messer, Andreas mit dem Kreuz.

Die Komposition des Ganzen, die Korrektheit des Stils zeigt hohes künstlerisches Können. Die Ornamentierung ist reich, aber nicht überladen, die Linien werden nicht schnörkelhaft, laufen nicht tot aus. Mag Zeichnung oder Modell Vorlage gewesen sein, jedenfalls war sie von guter, schönheitskundiger Hand entworfen.

Ihr Gewicht giebt die Monstranz selbst im Innern des Fusses an: $37^1/_2$ Mark lodig 4 Lot. Die Mark zu 16 Lot gerechnet, wäre die Monstranz 604 Lot schwer. Heute wiegt sie 20 Pfund 64 Solotnik russisch = 8463,64 Gramm.

Der Gehalt des Silbers, aus welchem sie gearbeitet wurde, ist nach fachmännischer Untersuchung die achtundachtzigste Probe nach russischer Rechnung, das heisst in 96 Teilen (1 Pfund russisch = 96 Solotnik) sind 88 Teile rein Silber. Dieser Gehalt in mittelalterliche Mark- und Lotrechnung umgesetzt, giebt $14^2/_3$ lötiges Silber. Es ist das ein Feingehalt, wie er im 15. Jahrhundert mehrfach gefordert wird, so im Goldschmiedeschragen von Reval aus dem Jahre 1453.

Auf dem breit ausgelagerten, als Sechspass geformten Fuss sind drei Flächen mit Gravierungen bedeckt: das erste Feld zeigt einen Bischof auf dem Throne sitzend; das dritte eine männliche Figur, durch ein Spruchband als *s. Johann* bezeichnet; auf dem fünften Felde steht der Christusknabe inmitten der Marterwerkzeuge. Auch über dieses Feld geht ein Spruchband, und dieses trägt die Inschrift: *Int jar unses heren MCCCCLXXIIII.* Das Jahr der Entstehung des Kunstwerkes ist also 1474. Es stimmt das gut überein mit dem Stil der Arbeit, der, wie bemerkt, in das ausgehende 15. Jahrhundert weist.

Eine weitere wichtige Angabe über die Entstehung der Monstranz ist in die Innenseite des Fusses eingeritzt: *Hans ryssenberch heuet dusse munstrancyge gemaket myt der godes hulpe amen. got geue uns alle dat euyge leuen.* Diese niederdeutsche Inschrift weist auf einen Meister im Gebiet der niederdeutschen Zunge.

Zahlreiche Mitglieder der Familie Ryssenberch sind im 14. und 15. Jahrhundert in Lübeck nachweisbar. Desgleichen kommt der Name im 14. Jahrhundert in Dorpat vor. Hier wie dort steht das Geschlecht in hohem Ansehen seine Söhne sitzen wiederholt im Ratsstuhl. Auch in Reval findet sich dieser Name, und hier taucht im 15. Jahrhundert ein Goldschmied Hans Ryssenberch auf. Er wird im Jahre 1450 Bürger der Stadt und ist bis 1497 nachweisbar. Der Ruf seiner Geschicklichkeit drang weit hinaus, der Grossfürst von Moskau wollte ihn 1488 in seine Dienste ziehen, doch ist der Meister dieser Ladung nicht gefolgt. Geschäft und Ruhm erbte sein gleichnamiger Sohn, der noch im Jahre 1522 eine Monstranz nach Finland liefert. Auch dessen Sohn Simon war bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts Goldschmied in Reval. Durch drei Geschlechter hat hier also eine Goldschmiedefamilie Ryssenberch geblüht. Von dem älteren Hans Ryssenberch ist 1474 unsere Monstranz gearbeitet worden.

Reval darf sich mit Recht dieses Meisters rühmen. Es liegt hier ein glänzendes Zeugnis vor für die hohe Entwickelung, die das Kunsthandwerk im 15. Jahrhundert in diesen äussersten Gebieten abendländischer Christenheit und deutscher Kultur gewonnen hat. Und in Reval konnte die Kunst wohl in Blüte sein, erfreute sich doch die Stadt eines mächtigen Handels und fast ununterbrochenen Friedens. So gewann man die Mittel, schöne und kostbare Kunstwerke herstellen zu lassen. Denn diese Monstranz ist nicht nur in, sie ist auch für Reval gearbeitet worden. Den Beweis

hierfür bietet ein reiches archivalisches Material, das über die Entstehung dieser Monstranz vorliegt.

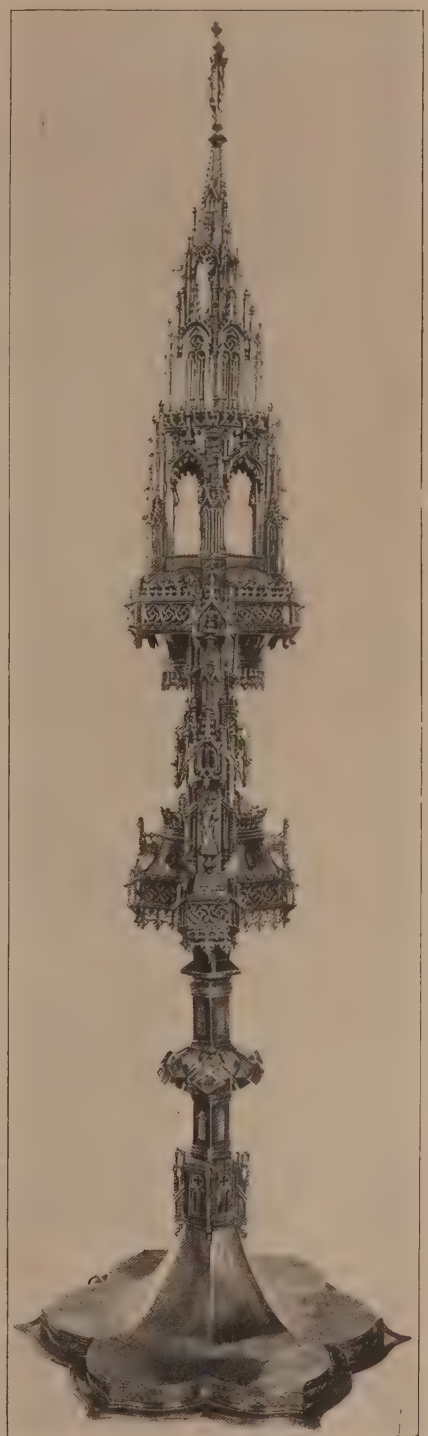
Reval hat das Glück, in seinem Stadtarchiv, dessen reiche Bestände bis in die früheste Zeit der Stadt, das 13. Jahrhundert zurückreichen, eine unerschöpfliche Fundgrube für die Geschichte nicht nur des eigenen Landes zu besitzen, sondern auch für weite andere Gebiete, so der Hansa. Daneben haben sich hier in nicht unbeträchtlichem Umfange noch andere archivalische Materialien erhalten, so bei der aus dem 14. Jahrhundert stammenden St. Nikolaus-Kirche ein umfangreiches Buch über Einnahmen und Ausgaben der Kirche, das bereits mit dem Jahre 1465 beginnt. In den baltischen Landen ist es das älteste vorhandene Kirchenbuch, auch in deutschen dürften ältere selten sein.

Der erste grosse Silberschmuck, von dem dieses Kirchenbuch redet, ist die Monstranz des Hans Ryssenberch. Es ist vor allem das Verdienst des damaligen Kirchenvorstehers Evert Smit, dass sie gefertigt wurde. Die Vorbereitungen für ein so schönes und kostbares Werk mögen längere Zeit gedauert haben. Wahrscheinlich wurde es nach einer Vorlage, einer Zeichnung oder einem Modell gearbeitet, wie wir später bei ähnlichen Bestellungen von solchen hören. Ein bestimmter Preis wurde offenbar nicht festgesetzt, da der Meister das Gewicht nicht zum voraus genau angeben konnte. Es wurde, wie die späteren Abrechnungen lehren, zwischen dem Kirchenvormund und Meister vereinbart, dass diesem für die gemäss dem damals in Reval herrschenden Gesetz in $14^{2}/_{3}$lötigem Silber herzustellende unvergoldete Monstranz der Wert des Silber-Rohmaterials ersetzt werde und er ausserdem einen Macherlohn erhalte, der mindestens 150 Mark betrug. Die Vergoldung ist dann nachträglich unter besonderer Abrechnung erfolgt.

Seit dem Jahre 1471 hatte man in der Gemeinde für die Monstranz zu sammeln begonnen. Im ganzen sind für sie in den Jahren 1471—1476 über 114 Mark eingekommen, eine nicht unbeträchtliche Summe, aber lange nicht genug für ein so teures Werk, der Kirchensäckel musste einen bedeutenden Rest zuschiessen. Seit dem Jahre 1473 beginnen die Ausgaben und im folgenden Jahre am heiligen Kreuzabend, am 13. September 1474 war die Silberarbeit fertig, konnte Meister Hans Ryssenberch die Monstranz den Kirchenvormündern zuwiegen. Sie bezahlen ihm das Silber, sowie 150 Mark Macherlohn. Nachträglich ist dann durch Meister Hans auch die Vergoldung erfolgt, so dass erst in der Karwoche 1477 die Arbeit wirklich fertig war und voll bezahlt wurde. Im ganzen hat diese für die Nikolaikirche in Reval 1474 von Hans Ryssenberch gearbeitete Monstranz 761 Mark rigisch gekostet. Versucht man nach im Kirchenbuch sich findenden Preisangaben, besonders für Wachs und Salz, diese Summen in heutige Währung umzurechnen, so entsprechen jene 751 Mark etwa 5000 Reichsmark. Der kunsthistorische Wert der Monstranz ist natürlich heute unvergleichlich höher.

Um das Kirchengerät im Gottesdienst brauchen zu dürfen, musste es geweiht werden. Da der Bischofsstuhl in Reval damals erledigt war, wurde der Halbmond, welcher die Hostie fassen sollte, nach Dorpat gesandt, wo der Bischof die Weihe vollzog. Jetzt erst war das Kunstwerk Kirchengerät, res sacra, wurde es dem Kustos übergeben. Um sie noch besser zu schätzen, ist im Jahre 1503 für die Monstranz in Brügge ein Koffer gefertigt worden, der sich gut bewährt hat, sie ist noch heute wohl erhalten.

Das 15. Jahrhundert ist eine Zeit heftiger Gärung sowohl auf staatlichem wie auf kirchlichem Gebiet. Was war, genügt nicht. Lebhaft sucht man in mannigfachen Formen und Genossenschaften Befriedigung des geistlichen Bedürfnisses. Wie zu kaum



einer anderen Zeit fliessen Darbringungen, Geschenke, Stiftungen zahlreich den Kirchen und Klausen zu; immer reicher, immer prächtiger werden diese dadurch ausgestattet. Diese Erscheinung können wir auch im Kirchenbuch von St. Nikolaus verfolgen. Ein reiches Inventar an Kelchen, Schalen, vergoldeten Fibeln und anderem wird hier im Jahre 1488 aufgeführt, als der eifrige Kirchenvormund Joh. Rotgers ins Amt trat. Ununterbrochen ist unter seiner Verwaltung in den folgenden dreissig Jahren dieser Schatz vermehrt worden, bald durch Schenkungen aus der Gemeinde, mehr aber noch durch Neuanschaffungen des Vormundes selbst, namentlich bestellt er auch prächtige Priestergewänder, lässt einen Pavellun (= Baldachin) aus Goldbrokat anfertigen u. s. w. Vor allem aber trachtet er nach neuem grossen Silberschmuck: 1503 erhielt die Kirche ein grosses Bild der heiligen Jungfrau, bald darauf wurde in Holland eine Silberstatue des heiligen Nikolaus für diese seine Kirche hergestellt, 1509 wurde aus Lübeck von Meister Andr. Soteflesch eine besonders kostbare Monstranz gesandt, die der Kirchenvorsteher bestellt hatte. Als im Jahre 1526 der der Kirche S. Nicolai gehörige Silberschatz inventarisiert wurde, wog er fast 300 Mark lötig, nach heutigem Gewicht etwa 61 Kilo (150 Pfund russisch).

Aber es traten Zeiten ein, die einem so kostbaren, für den katholischen Gottesdienst bestimmten Kirchenschatz gefährlich wurden. Seit dem Jahre 1523 findet in den livländischen Städten die neue reformatorische Lehre Eingang. Wie an so vielen Orten entstanden auch hier tumultuarische Volksbewegungen: am heiligen Kreuzabend = 13. September 1524 brach in Reval ein Bildersturm aus. Wohl wurde der Rat rasch wieder der Massen Herr, und die Nikolaikirche hatten deren Vormünder vor Plünderung zu schützen verstanden. Aber die neue Lehre drang durch, der katholische Gottesdienst hörte in den Städten auf. Damit verloren die Kirchenkleinodien ihren grössten Schutz, sie wurden unnütz, waren nicht mehr gottesdienstliche Geräte, sondern nur noch schöner, aber entbehrlicher Schmuck. Sollte auch, so vereinbarten die Städte, was der Kirche gehörte, ihr ungeschmälert bleiben, wurde ihr eigentliches Vermögen auch nicht angetastet, so ist doch der Kirchenschatz bald zusammengeschmolzen.

Im Jahre 1558 brachen in furchtbaren Verwüstungszügen die Heere des Zaren Iwan des Schrecklichen in Livland ein. Über zwanzig Jahre haben sie hier gehaust. Gegen sie wurden in grossen Scharen Söldner angeworben. Um diese zu löhnen, wanderten bald im ganzen Lande die Kirchenschätze in die Münze. So forderte im Jahre 1560 der Rat von Reval auch die Kleinodien von St. Nikolaus. Die beiden schönen Monstranzen, die Arbeiten von Ryssenberch und Soteflesch, vermochten die treuen Kirchenvorsteher noch vor dem Untergang zu retten, indem sie ihren Silberwert, auf 1800 Mark hatte sie der Münzmeister geschätzt, bar erlegten. Die anderen grossen Kunstwerke, das Marienbild, das Nikolaibild, ein grosses silbernes Kreuz kamen in den Schmelztiegel. Und als der Krieg immer länger dauerte, der Wohlstand der Stadt immer tiefer sank, da hat auch die zweite kleinere Monstranz, die einst Meister Soteflesch in Lübeck gefertigt hatte, geopfert werden müssen, 1576 wurde sie zerbrochen, Gold und Silber geschieden und verkauft, um die Prädikanten an der Kirche zu besolden.

So war seit dem Ende des 16. Jahrhunderts von dem reichen Silberschatz von St. Nikolaus nur noch die »grosse« Monstranz des Hans Ryssenberch erhalten. In einer Nische der Sakristei wurde durch das folgende 17. Jahrhundert dieser letzte Zeuge entschwundener Pracht aufbewahrt.

Da brach mit dem neuen 18. Jahrhundert wieder schwere Kriegsnot im grossen nordischen Krieg über das Land herein. Nachdem er zehn Jahre gedauert, war der Widerstand der durch die Pest, die in Reval in wenigen Monaten vier Bürgermeister und fünfzehn Ratsherren dahinraffte, verödeten Stadt gebrochen. Im September 1710 kam Reval durch Kapitulation in die Gewalt Peter's des Grossen. Hatte sich auch die Stadt vom russischen General Recht und Besitz, darunter auch das Eigentum der Kirchen bestätigen lassen, die Kapitulation bedurfte doch noch der Bekräftigung des Zaren. In seinem Auftrag erschien im Februar 1711 zu weiteren Verhandlungen mit der Stadt sein mächtiger Günstling Fürst Ménschikow. Es schien von grösster Bedeutung, die Zuneigung des Fürsten zu gewinnen. Es ist bekannt, wie sehr er Schmuck und Kleinodien liebte. Solche jetzt neu herstellen zu lassen, fehlten Zeit und Mittel. Da griff man zu der Monstranz Ryssenberch's. Wohl verlangte die Bürgerschaft, sie solle ihm erst übergeben werden, wenn die Wünsche der Stadt erfüllt seien, aber da Ménschikow von dem Plan bereits früher Kunde erhalten hatte, wurde ihm das Kunstwerk vorher überliefert. Er hat sich dann später der Stadt dankbar bewiesen.

Aus der Hand Ménschikow's ist die Monstranz an den Zaren Peter übergegangen. Nach dessen Tode kam sie 1725 in die von ihm gegründete und gepflegte Kunstkammer, in deren gedrucktem lateinischen Katalog vom Jahre 1741 sie bereits verzeichnet ist, merkwürdigerweise mit dem Zusatz, dass sie zur Beute gehört habe, die der Zar Iwan der Schreckliche im 16. Jahrhundert aus Dorpat fortgeschleppt habe. Wie dieser Irrtum entstand, ist heute nicht mehr sicher festzustellen. Aus der Kunstkammer ist dann die Monstranz vor wenigen Jahren in die grosse Sammlung der Petersburger Ermitage übergeführt worden, wo ich sie kennen lernte.

Das ist in Kürze die Historie der stolzen Monstranz, die in Reval für die St. Nikolauskirche im Jahre 1474 der kunstfertige Meister Hans Ryssenberch gearbeitet hat. Wie laut legt sie dafür Zeugnis ab, dass die deutsche Kolonie im fernen Nordosten am Ende des Mittelalters auf der vollen Höhe abendländischer Kultur stand, — wie deutlich lassen sich aber auch an der Geschichte dieser Monstranz die herben Geschicke verfolgen, welche im Lauf der Jahrhunderte diese baltischen Lande getroffen haben.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Berlin SW., Dessauerstrasse 13.
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. m. b. H., Leipzig.

Die Heil. Magdalena und Katharina.

Von Conrad Witz. Strassburg. Museum.

KONRAD WITZ

Von G. Dehio

DAS Altarbild mit den Heiligen Katharina und Maria Magdalena, dessen farbige Nachbildung diesem Hefte beigegeben ist, kam aus dem Nachlass des Kanonikus Straub in die städtische Gemäldesammlung zu Strassburg. Woher der Vorbesitzer es erworben hat, ist nicht zu ermitteln gewesen. Der Öffentlichkeit bekannt wurde es zuerst im Jahre 1895 durch die Ausstellung elsässischer Kunstaltertümer im Orangeriegebäude. Die Kenner standen vor ihm in Verwunderung und Ratlosigkeit. Einige dachten an einen holländischen, andere an einen tirolischen Meister, alle aber schätzten die Entstehung um ein Menschenalter zu spät ein. Die Lösung des Rätsels erfolgte jedoch schon bald — ich weiss nicht mit Sicherheit anzugeben, durch wen zuerst — mit der Entdeckung, dass das Strassburger Bild offenbar von derselben Hand herrühre, wie die bis dahin wenig beachteten Reste eines Altaraufsatzes aus der Makkabäerkapelle des Domes von Genf (jetzt im Kellergeschoss der dortigen Universität schlecht aufgestellt). Nun konnte auch der gleiche Ursprung der Baseler Tafeln, die zuletzt als Werke des Gerrit von St. Jans gegolten hatten, nicht mehr zweifelhaft sein. Auf dem Genfer Altar aber fand sich die Inschrift: »hoc opus pinxit magister conradus sapientis de basilea M^{O} CCCC^{O} X LIIII°.«

Die Aufgabe, dem neuentdeckten Meister weiter nachzugehen, fiel wie von selbst dem auf sie trefflichst vorbereiteten Baseler Forscher Dr. Daniel Burckhardt zu. Das Ergebnis liegt jetzt der Öffentlichkeit vor als Teil der »Festschrift zum vierhundertsten Jahrestage des ewigen Bundes zwischen Basel und den Eidgenossen. 13. Juli 1901«. Es ist in Kürze das folgende:

Der *Conradus Sapientis* der Genfer Tafel hiess zu deutsch *Konrad Witz*. Er stammte aus Rottweil in Oberschwaben. Dort ist eine direkte Spur von ihm zwar nicht aufgefunden worden, vielleicht aber dürfen wir ihn als ein Glied des seit dem 14. Jahrhundert nachweisbaren Bürgergeschlechts der *Witzmann* ansehen (vgl. auch die Genitivform *sapientis*). Im Jahre 1434 wurde er in die Basler Zunft zum Himmel aufgenommen. 1435 leistete er den Bürgereid. In einer gerichtlichen Zeugeneintragung zu 1442 erscheint er verschwägert mit dem angesehensten der älteren Basler Maler, Nikolaus Rüsch, genannt Lawelin aus Tübingen. 1443 kaufte er das Haus zum Pflug an der Freienstrasse. 1444 signierte er den Genfer Altar. 1447 und 1448 wurde seine Ehefrau als Witwe, seine Kinder als Waisen bezeichnet.

Das ist nun zwar keine Lebensgeschichte, rund und lebendig wie eine von Vasari erzählte, aber für den Kunsthistoriker bedeutet sie doch viel: nichts geringeres als die Nötigung, für eines der wichtigsten Kapitel der deutschen Kunstgeschichte, die Wende vom Mittelalter zur Neuzeit, nach neuen Grundlinien zu suchen. Und gleichzeitig hat sich ja auch an anderen Punkten der Nebel zu lichten begonnen. Lukas Moser! Hans Multscher! Sie im Verein mit unserem Konrad Witz, diese plötzlich und in sehr unerwarteter Gestalt vor uns aufgetauchte Trias schwäbischer Meister (der noch Stephan Lochner, der aus Meersburg am Bodensee kommende Maler des Kölner Dombildes beizugesellen wäre) sagt uns, dass wir bis dahin allzu bescheiden gewesen sind, wenn wir vermeinten, die deutsche Kunst hätte in das neue Weltalter allein durch das von den Niederländern aufgestossene Thor als Nachzüglerin unsicheren Schrittes ihren Weg finden können. Man beachte nur diese Daten nach Gebühr: 1431 der Tiefenbronner Altar Moser's, 1434 der Beginn der Baseler Thätigkeit Witzen's, 1437 der kürzlich aus England nach Berlin gekommene Cyklus Multscher's. Das ist alles nach dem Masse der Zeit modernste Kunst und als die am weitesten fortgeschrittenen in Deutschland erscheinen nicht mehr die Nachbarn der Niederländer, die Kölner, sondern die Schwaben. Niemanden wird es einfallen, unsere wackeren Schwabenmeister den van Eyck und Masaccio gleichzustellen. Aber doch schwimmen sie mit diesen im selben Strom. Wir beginnen zu ahnen und hoffen es nach und nach deutlicher zu sehen, dass der grosse Umschwung des 15. Jahrhunderts gar nicht das Werk einiger einsamer Genies gewesen ist, die die Laune des Schicksals am Arno oder an der Maas geboren werden liess, sondern dass ein allgemein verbreiteter Drang ihn emporgenötigt hat.

Unter den drei uns jetzt bekannt gewordenen Initiatoren des »Realismus« in Oberdeutschland steht Konrad Witz durch umfassende Einsicht in das Wesen des neuen Prinzips obenan. Ich will versuchen, sein künstlerisches Wollen und Können an dem Beispiel des Strassburger Bildes, das uns dasselbe, wo nicht in vollem Umfange, so doch in voller Intensität vorführt, zu erläutern.

Die Tafel hat die ansehnliche Grösse von 1,61 : 1,30 m. Sie gehört in die in Deutschland um diese Zeit nicht häufig vorkommende Klasse einfacher Altaraufsätze, ohne Teilung der Bildfläche, ohne Beigabe von Flügeln, wie ein solcher auch auf dem Bilde selbst zur Darstellung gebracht ist; war also vermutlich, gleich diesem, für einen Seitenaltar bestimmt. Dass man sich hinsichtlich der Entstehungszeit anfänglich um ein reichliches Menschenalter ge-

Petri Befreiung aus dem Kerker. Vom Genfer Altar des Konrad Witz

täuscht hat, ist ganz begreiflich: so neu ist alles darin empfunden und gegeben. Mit der Kompositionsweise des Mittelalters ist restlos aufgeräumt. Keinerlei Rücksicht wird mehr auf das architektonisch-dekorative Ensemble genommen: das Bild trägt sein Stilgesetz in sich selbst, es will allein einen der Wirklichkeit entnommenen optischen Thatbestand in unbefangenster, überzeugendster Wiedergabe zur Erscheinung bringen. Was den Maler an der neugewonnenen Betrachtungsweise der Dinge um ihn her am meisten interessiert, ist erstens die Auffassung des Raumes in voller Tiefenwirkung und zweitens der Einfluss des Lichtes auf der Erscheinung der Körper. So sehr ist dies beides das Hauptthema des Bildes geworden, dass die sachliche Bedeutung der dargestellten Heiligen darüber fast vergessen ist. Den Schauplatz bildet eine langgestreckte Bogenhalle, etwa der Flügel eines Kreuzganges; wir sehen ihn in seiner ganzen Tiefe vor uns sich entwickeln, der Horizont ist hochgenommen, der Augenpunkt an die seitliche Bildgrenze geschoben. Das ist schon malerischer gedacht als die meisten perspektivischen Konstruktionen bei den zeitgenössischen Italienern. Viel bedeutsamer aber ist es, wie der Lichtfaktor hier herangezogen wird, um unsere Vorstellung von der Räumlichkeit über die Bildgrenze hinaus zu erweitern: wir können zwischen den sich eng zusammenschliessenden Säulen nicht hinaussehen ins Freie, aber die einfallenden Lichter und Schatten lassen uns die Bogenöffnungen ahnen: wir fühlen mit, was jenseits des Rahmens liegt. Wiederum echt malerisch gedacht ist nach der linken Seite hin die Erweiterung des Bogenganges durch ein Nebenschiff. Die hier vorkommende doppelte Überschneidung des Wandaltares durch die vor ihm stehende Deckenstütze und durch den Schlagschatten des darauf folgenden Säulenbündels ist von frappantester Wirkung, — nach dem Massstabe der historischen Entwickelung der malerischen Darstellungsmittel eine Kühnheit ersten Ranges. Die Reproduktion giebt doch nur eine unvollkommene Vorstellung davon, wie frei auf dem Gemälde hier alles in der Luft steht, wie klar die Gegenstände vor- und zurücktreten. Mit diesem teilweisen Verdecken wird viel mehr gesagt, als die in solchen Fällen scheinbar grössere »Deutlichkeit« des mittelalterlichen Stiles jemals es konnte. Von köstlicher Naivetät ist dann die Behandlung des an der unteren Bildecke rechts einbrechenden Schlagschattens; ihn über das vielfach gebrochene Gewand Katharinen's hinzuführen schien unserem Meister noch unmöglich; so lässt er die Heilige einfach *auf* dem Schatten sitzen! Ihr Kleid aber ist wieder sorglich so gelegt, dass sich sein Schattenbild sauber und scharf auf dem Boden abzeichnet. — Zu der Entdeckung der Schlagschatten macht Witz die andere des zurückgeworfenen Lichtes. Ich wüsste keinen Niederländer dieser Zeit, bei dem etwas ähnliches vorkäme, wie auf unserem Bilde der von Katharinen's Gebetbuch abprallende, die dunkle Seite von Wange und Nasenspitze mit einem hellen Rande auflichtende Reflex (in der Reproduktion wieder nicht zu voller Wirkung gekommen). — Noch aber ist Witz mit seinen Mitteln nicht zu Ende. Er hat an der Tiefe des Kreuzganges nicht genug, er lockt uns zur Thür hinaus auf die Strasse, wo eine höchst belebte Scene, ein Bild im Bilde gleichsam, sich aufthut. Demonstrativ ist es auf der Fläche des Gemäldes dicht neben den Kopf Katharinen's gestellt. Dort soll ein jeder Betrachter an diesem abmessen können, wie sehr die Entfernung die Gegenstände verkleinert — eine Thatsache, die als malerisch darzustellende ebenso neu war wie die andere, dass ein beleuchteter Körper Schlagschatten und Reflexlichter aussendet und mit ihnen in den ihn umgebenden Raum übergreift. Aber auch inhaltlich ist die Strassenscene höchst unterhaltend. Wir sehen an der Ecke des ganz individuell dargestellten Hauses — Burckhardt meint, es könne das eigene des Meisters sein — einen Verkaufsladen, in dem Mal- und Schnitzware feilgeboten wird; ein Kleriker steht davor und prüft sie; ein Knabe tummelt sein Steckenpferd; ein paar Stutzer begrüssen sich — und es fehlt auch nicht eine Pfütze, in der die Figuren sich spiegeln.

Sehet her! so scheint der Maler den Betrachtern seines Bildes, den Menschen vom Jahre 1440, zurufen zu wollen, dies alles dringt täglich und stündlich in euer Auge ein, und doch habt ihr es noch nie bemerkt! es ist auch gleichgültig in der Wirklichkeit, aber indem ich es zum Bilde mache, wird es interessant! bringt es in euch Empfindungen hervor, von denen ihr noch nie etwas gewusst habt.

Und wie schildert er die Heiligen, die allein ihm eigentlich zu malen aufgegeben waren? Auch sie werden derselben Betrachtungsweise unterworfen. Sie sollen exemplifizieren, wie sich auf einer ebenen Fläche plastischer Schein hervorrufen lässt. Damit ist das Interesse des Künstlers an ihnen zu Ende. Feierlicher, inniger, stärker zum Gemüte sprechend waren sie von der älteren Kunst oft gegeben worden; diese hier bedeuten als geistige Wesen wenig, die Köpfe sind trivial in der Form und leer im Ausdruck, über die Leiber erhalten wir nur geringen Aufschluss; um so ausführlicheren über Gewand und Schmuck.

Witzen's Werke in Basel und Genf vervollständigen sein künstlerisches Charakterbild nach mehreren Seiten, ohne es zu verändern. Auf sie näher einzugehen verbietet uns der diesem Aufsatz zugemessene Raum; wir verweisen auf die Analysen von Burckhardt und die dessen Text begleitenden ausgezeichneten Nachbildungen. Nur den zwei beistehend in Zinkätzung wiedergegebenen Tafeln des Genfer Altars müssen wir ein paar Worte noch widmen. — Auf ihnen war und waren zusammengesetzte Scenen darzustellen. Nichts Leichtes gewiss, diese Aufgabe mit derjenigen Auffassung des Realismus, die wir vom Strassburger Bilde her kennen, in Einklang zu bringen. Von Komposition nach Rücksichten der Symetrie, des zusammenhängenden Linienflusses u. s. w. ist nicht die Rede; die Schilderung der räumlichen Umgebung behält einen sehr breiten Raum; die Gewissenhaftigkeit in der Wiedergabe der Schlagschatten geht bis zur Pedanterie; die Figuren sind dieselben gedrungenen, starkknochigen, wie auf seinen

Petri Fischzug. Vom Genfer Altar des Konrad Witz

älteren Bildern; an Fähigkeit zu seelischem Ausdruck in den Gesichtszügen hat er kaum zugenommen. Bedeutsam ist dagegen das Streben, seine Menschen durch Haltung und Gebärde ihr Inneres verraten zu lassen. Der wie ein Träumender aus dem Gefängnis geführte Petrus wirkt in seiner Unbeholfenheit doch wahrhaft ergreifend und nicht minder der schwungvoll bewegte himmlische Bote. Hier kommt noch das spezielle Interesse an den Verkürzungen hinzu. Beim Engel sind sie wohlgelungen, das Wagnis mit der verwickelten Bewegung des Kriegsknechtes geht über Witzen's Kraft. Nun aber zeigt sie sich in ihrem eigensten Elemente und auf einer staunenerregenden Höhe in der *Landschaft* auf Petri Fischzug. Diese geht über alles hinaus, was gleichzeitige Italiener oder Niederländer erreicht oder überhaupt nur gewollt haben; in der deutschen Kunst bis zum Schluss des 15. Jahrhunderts kommt ihr nichts auch nur von ferne gleich. Die Landschaft auf dem Genter Altar der van Eycks ist poetischer in ihrer Farbenschönheit; in der strengen, grossartigen Sachlichkeit erinnert Witz unmittelbar an die Aquarellstudien Dürer's. Wie ist die grosse Wasserfläche belebt und doch durchaus in ihrem Charakter als ebener Spiegel festgehalten! Vorn scheinen die Steine des Grundes dunkelgrün aus dem durchsichtigen Elemente hervor; weiter treten Luftreflexe und Windstreifen ein; das vorwärts geruderte Boot regt leichte Wellenkreise auf; und am jenseitigen Ufer erhebt sich hügelichtes Gelände mit Wiesen, Strassen, Bäumen und Häusern, Schneeberge am Horizont, alles in grösster Deutlichkeit, dabei doch immer als Masse empfunden. In der That ist es auch keine Phantasielandschaft, sondern ein genaues Landschaftsporträt: die Ansicht des Genfer Sees nahe dem Dorfe Pregny aufgenommen. Zu vergleichen ist der architektonische Hintergrund auf dem Bilde des Museums von Neapel (zuerst von Bayersdorfer für Witz reklamiert), insofern wieder eine bestimmte Örtlichkeit, die Innenansicht des Basler Münsters, zur Darstellung kommt. Soviel ich weiss, sind derartige genaue Individualisierungen von Landschaft oder Architektur bei den Niederländern nicht nachgewiesen. — —

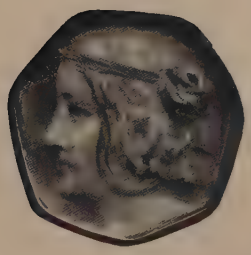
Ich versuche zum Schluss, Witzen's geschichtliche Stellung zu bestimmen. Dass er über den in der Entwickelung der oberdeutschen Malerei vorgefundenen Punkt weit hinausgekommen ist, leuchtet sofort ein; zu fragen bleibt, wieviel davon er etwa schon vorhandenen Ansätzen, wieviel sich selbst, wieviel möglicherweise dem Auslande als welches natürlich nur die Niederlande in Betracht kommen können verdankt? Eine genaue Bilanz lässt sich solange nicht ziehen, als wir die Jugendwerke Witzen's nicht kennen. Die von Burckhardt umsichtig und sachkundig angestellten Erwägungen führen aber mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit zu dem Schluss, dass er die niederländische Kunst nicht in den Niederlanden selbst, sondern erst in Basel kennen gelernt hat, wo für die Konzilszeit die Anwesenheit niederländischer Händler und Handwerker historisch nachgewiesen ist. Es ist ja auch schon die Hypothese ausgesprochen worden, dass der Meister von Flémalle sich damals dort aufgehalten habe; gerade an diesen erinnert wirklich manches in Witzen's Art; leider ist die Voraussetzung recht unsicher. Will man hingegen an eine niederländische Reise denken, so müsste sie vor 1430 stattgefunden haben. Damals aber war der Genter Altar noch nicht aufgestellt, war der Ruhm der van Eycks noch nicht in alle Welt gegangen. Was Witz dorthin gezogen haben möchte, welche Bilder der neuen Richtung er gesehen haben könnte, entzieht sich jeder Berechnung. Entscheidend ist nur, dass auch aus inneren Gründen eine solche Reise eher unwahrscheinlich ist. Hätte es erst der Niederländer bedurft, um Witz zum Realisten zu machen, so wäre entweder die Abhängigkeit von jenen eine vollständigere geworden, oder es hätte sich das Erworbene mit Archaismen und Suabismen äusserlich vermengt. Weder das eine noch das andere liegt vor. Witz ist ein ganzer und entschlossener Realist, er hat das neue Prinzip in seinem innersten Wesen erfasst, aber er stellt es selbständig dar. Die Zahl der unmittelbar an Niederländisches erinnernden Züge ist gar nicht gross und sie gehören nur seinen späteren Werken an; noch der Basler Altar, der etwa zehn Jahre vor dem Genfer entstanden ist, ist, wie mir scheint, frei von ihnen. Seitdem wir neben Witz nicht nur Moser, sondern jetzt auch Multscher als Zeitgenossen kennen, ist es das Einfachste und daher Empfehlenswerteste, einen selbständigen Herd der neuen Kunstrichtung in Schwaben anzunehmen. Das will sagen: die Entstehung ist nicht an diesen oder jenen Ort gebunden gewesen, sie trat ins Leben, wo immer tüchtige Künstlerkraft der überallhin durch die Luft getragenen Keime sich bemächtigte.

Handtuchhalter

Arbeiten des Holzbildners Franz Zelezny in Wien

Böhmische Musikanten von Franz Zelezny

EIN WIENER HOLZBILDNER



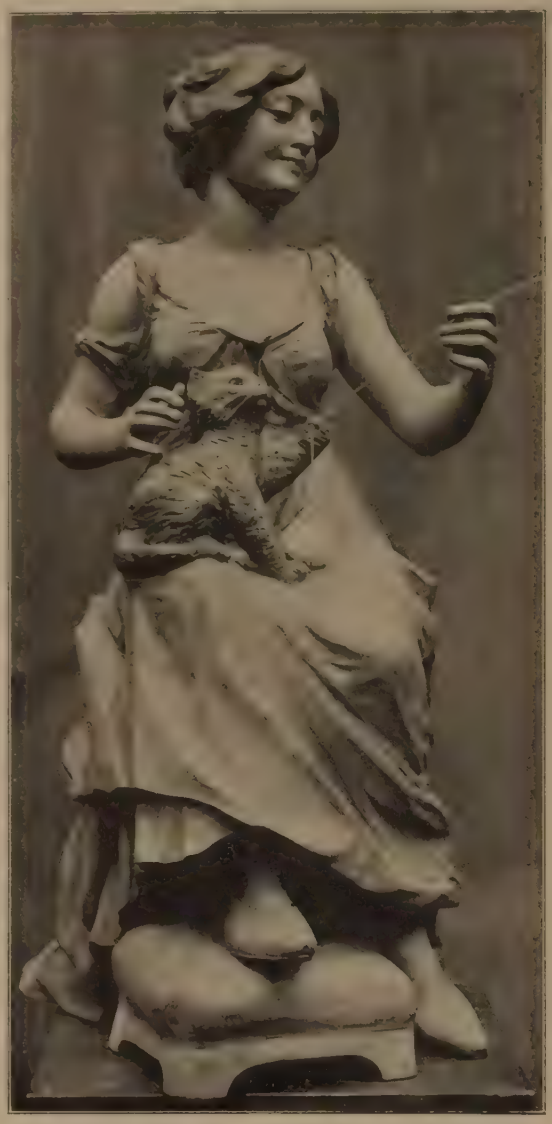
DER Mann, von dem ich heute erzählen will, ist im Ausland noch wenig bekannt. Das kommt daher, dass seine Werke — so modern sie in der Auffassung sind — doch nicht auf der Oberfläche des Modestromes schwimmen, wie etwa die Bühnenwerke, die für den Tagesbedarf der Theater in allen Grossstädten das beste tägliche Futter bilden, eben weil sie ohne Charakter und Tiefe sind. Die Arbeiten des Wiener Bildhauers *Franz Zelezny* sind eher mit jenen eigenartigen, meist im Dialekt verfassten Werken zu vergleichen, die zwar nur schwer zu internationaler Geltung sich durchringen, dann aber auf die neurasthenische und dekadente Generation wie ein erfrischendes Bad wirken. Zelezny's Plastik spricht österreichischen Dialekt wie die Dichtung Ludwig Anzengruber's. Aber wie diese bleibt sie nicht eine lokale Kunst. Die starken Kunstkämpfe der Gegenwart haben in der Brust des volkstümlichen Künstlers starken Wiederhall gefunden und die höchsten geistigen Probleme eines Max Klinger, so wie die zarteste Delikatesse französischer Zierkünstler finden unter seinen Werken ihre Parallelen.

Franz Zelezny ist als Sohn eines geschätzten Bildhauers von früher Jugend an in dem schwierigen Fache thätig gewesen. Früh schon hat er die Vorliebe für dasjenige Material empfunden, das im österreichischen Volksstamm schon vor Jahrhunderten die besten Meister gefunden hat: das Holz. Vielleicht hat diese Entschiedenheit viel zu der kraftvollen Entwickelung zu Echtheit und Originalität beigetragen. Denn so hat der junge Künstler nicht nur die grosse Übung, die sichere Beherrschung des Materials errungen, sondern er hat in einem Alter, in dem andere Bildhauer in Ermangelung von Marmorblöcken im Thon und Plastellin herumbasteln, bereits sich in fortwährendem Arbeitskampf mit so einem eigensinnigen Naturwesen, wie es das Holz ist, auseinander-

setzen müssen. Da erlernt und übt man Feinheiten der Technik, »Drucker« von individueller Prägung, die den Künstler davor bewahren, banalen oder unerreichbaren Aufgaben nachzugehen.

Es ist ganz merkwürdig zu sehen, wie dieser kräftige und von allen Salon-Erfolg-Gelüsten freie Mann doch bei aller Handwerksarbeit für Möbeltischler und Kleinkrämer sich die Flugkraft der Seele bewahrt hat, wie er in freien Stunden, die er sich als Familienvater mit Mühe abringt, bemüht ist, mit allen geistigen und Kunstströmungen seiner Zeit in verständnisvoller Fühlung zu bleiben. Ja, er hat sich aus mannigfachen Enttäuschungen und Ärgernissen eine Zartheit des Gemütes gerettet, die an Lyriker wie Shelley oder Lenau gemahnt.

Diesen Eigenschaften des Mannes entsprechen auch die Züge der Werke. Arbeiten wie die »Böhmischen Musikanten«, die Maske »Zahnschmerz«, der »Drahrer« und ähnliche geben den urwüchsigen Humor des seine Umgebung mit Behagen betrachtenden Wieners zu erkennen. Mit der starken unproblematischen Sinnlichkeit des Österreichers bildet er die Reize des Frauenleibes nach, und bei diesen Arbeiten überrascht schon die Zartheit, mit der oft eine mystische Stilisierung sich verbindet. In der Behandlung von Blumenmotiven ist er unerschöpflich. Die Kränze von Rosen und Blättern, die er um seine Bilderrahmen windet, sind in einer so schmiegsamen Technik gehalten, die nur ein grosser Künstler dem Holz abringen kann.



Holzgruppe für die Pariser Weltausstellung
Von Franz Zelezny

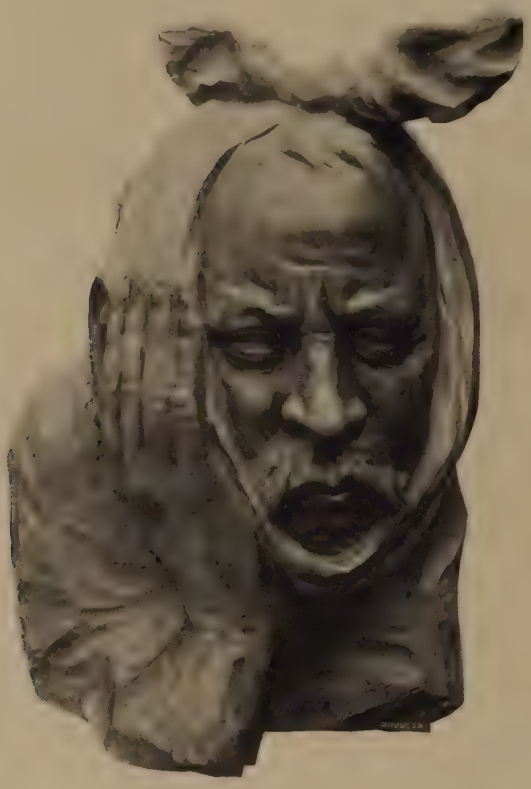
Wenn derartige Arbeiten sich glücklich den kunstgewerblichen Zwecken der Gegenwart, als Füllungen, Rahmen, Uhren, Beleuchtungsfiguren u. s. w. anpassen, so führen zahlreiche Porträtleistungen auf die Fähigkeit Zelezny's, Menschen zu erkennen und darzustellen. Die Freiheit seiner Materialbehandlung ist bei dieser Art der Bildhauerthätigkeit ganz erstaunlich. Ohne Punktierung und sonstige Hilfskunst, als höchstens die Herstellung eines Thonmodells, schnitzt Zelezny mit souveräner Sicherheit aus dem Holzklotz die wohlgetroffenen Züge. Ein Schnitt zu viel und die Ähnlichkeit ist zum Teufel. Das erreicht der Künstler nur auf dem Wege, dass er immer die noch fragliche Partie bedeckt lässt, und dann erst die Detailzüge herausholt. Wer mit den Schwierigkeiten dieser Technik vertraut ist, wird die Vorzüge seiner Arbeiten zu ermessen wissen. Von den Porträtköpfen und Statuen erhebt sich der Künstler dann ab und zu im idealen Sinne zu Leistungen wie sein Beethovenkopf, wie sein kürzlich vom Ministerium für Kultus und Unterricht preisgekröntes Reliquiar des Papstes Urban II. (für den St. Stephansdom in Wien).

Über diese Fühlungnahme mit der kirchlichen Kunst kann ein Kenner der Verhältnisse nur erfreut sein. Denn noch immer ist das Interesse des Laienpublikums an individueller Bildhauerarbeit allzu schwach. Charakterlose Gipsabgüsse nach allbekannten besseren oder schlechteren Originalen sind als Schmuck der Wohnungen vielfach verbreitet. Aber die Freude an der Eigenart einer Plastik ist höchstens in Paris oder England zu finden. Und die Öffentlichkeit hinwiederum will nur Plastiken sehen, die als Denkmäler an irgend eine die betreffende Stadt ehrende Leistung von verstorbenen Persönlichkeiten erinnert. Dagegen hat die Kirche sowohl in Österreich als in Mitteldeutschland die Fähigkeiten der Holzbildhauer stark für sich in Anspruch genommen; bei einem Besuch des Nürnberger germanischen Museums oder des Münchner Nationalmuseums ist man ganz verblüfft von dieser überreichen Fülle zum Teil vorzüglicher Holzplastiken.

Arbeiten des Holzbildners Franz Zelezny in Wien

Aber freilich spielt die Kirche in unseren Tagen nicht mehr diese Rolle, wie damals, als der Österreicher Pacher den Altar zu St. Wolfgang schuf. Auch wird der moderne Künstlergeist in einer ausschliesslichen Beschäftigung mit kirchlicher Kunst nicht mehr vollständige Befriedigung finden. Die Freude am Beobachten und an der Wiedergabe des Erschauten, ein beinahe heidnischer Zug der Lebensfreude geht durch die Werke Franz Zelezny's. — Es wäre zu wünschen, dass sein Wirkungskreis sich durch würdige Aufträge vergrössern und seine Schaffensart Schule machen möchte.

LUDWIG ABELS.



„Zahnschmerzen". Schnitzerei von F. Zelezny

GEMÄLDE DES XIV. BIS XVI. JAHRHUNDERTS
AUS DER SAMMLUNG VON RICHARD VON KAUFMANN[1])

JE gründlicher die Kunstgeschichte sich den Gegenstand ihrer Forschung zu erobern und je eindringlicher sie sich von verschiedenen Seiten dem Kern zu nähern sucht, desto mehr bemüht sie sich auch, das erhaltene Material in möglichster Vollständigkeit an das Licht zu ziehen. Wer einem Künstler oder einer Kunstrichtung nachgeht, kann sich mit dem Studium der öffentlichen Galerien und Kirchen nicht mehr begnügen, gar mancher Schlüssel zu verborgenen Dingen ruht in den Sammlungen Privater, und in dem Entgegenkommen der Sammler gegenüber den Kunstfreunden und Studierenden, dem Abbilden und Veröffentlichen ihrer Schätze wird dem Studium eine nicht zu unterschätzende Hilfe geleistet. Eine der jüngsten derartigen Publikationen ist die der Gemäldesammlung des Herrn Geheimrates Richard von Kaufmann in Berlin. 67 Lichtdrucktafeln geben eine Auswahl der besten Stücke, und ihnen beigefügt ist ein kurzer sachlicher Katalog der sämtlichen Gemälde der Sammlung.

Geertgen van St. Jans. Heilige Nacht
Berlin, Sammlung R. v. Kaufmann

Die Grundlage desselben, ein handschriftliches Verzeichnis Max J. Friedländer's, giebt uns die Gewähr, dass seine Angaben auf sorgfältigster Kritik und eingehender Bilderkenntnis beruhen. Das Hauptinteresse der Sammlung liegt für die meisten Besucher in den niederländischen und deutschen Werken des 15. und 16. Jahrhunderts, die in besonders reicher Zahl vorhanden sind, sie geben eine in gewisser Weise geschlossene Vorstellung der ganzen primitiven niederländisch-deutschen Kunst, während die italienischen Bilder, wenn auch schon mit dem Trecento (Lippo Memmi) beginnend, eine Reihe mehr zufällig sich zusammenfindender Stücke bilden. Kunsthistoriker und Kunstliebhaber werden vielleicht nicht ganz in gleicher Weise auf ihre Rechnung kommen, es neigt sich die Wage, wohl schon durch das Vorwiegen der älteren Zeit etwas mehr zu Gunsten des Kunsthistorikers. Auch der Besitzer ist offenbar zuweilen mit Vorliebe kunstgeschichtlichen Interessen gefolgt. Ein Beispiel geben vier Bilder, die zu ganz verschiedenen Zeiten erworben sind und eine Geburt Christi mit besonderem Lichteffekt darstellen (Taf. XV, XXI, XXXIII). Das früheste derselben ist ein Geertgen van St. Jans. Die nicht grosse Reihe der bisher von diesem altholländischen Meister bekannten Bilder wird durch die kleine Tafel um ein wichtiges Stück erweitert. Wir begegnen hier zum erstenmal einem sorgfältig durchgearbeiteten Lichteffekt, und es ist charakteristisch, dass es auf holländischem Boden geschieht, wo gerade dieses Problem später seine glänzendste Behandlung erfuhr. In den südlichen Niederlanden, bei Roger van der Weyden, tritt Josef wohl mit einer brennenden Kerze oder Laterne zum neugebornen Kinde, um anzudeuten, dass es Nacht sei, aber in Wirklichkeit herrscht Tageslicht, gegen das die künstliche Leuchtkraft versiegt. Hier bei Geertgen ist es wirklich Nacht. In dichte Schatten ist der ganze Raum gehüllt, nur schwach geben sich die Fugen des alten Gemäuers und die Konturen der Tiere zu erkennen. Das Christkind vorne in der Krippe ist die Lichtquelle. Als selbstleuchtender Körper hat es nur die zur Formengebung allernotwendigsten Schattenandeutungen erhalten. Voll bestrahlt werden Kopf und Hände der knienden Maria und die Engelschar, die sich links anbetend naht. Die Wirkung ist eine völlig überzeugende, man sieht, dass der Künstler sorgfältige Naturbeobachtungen gemacht und nicht etwa nur einen hellgehaltenen Kopf auf einen dunklen Grund gesetzt hat. Die Augenlider und die Nase des echt holländischen Gesichtes zeigen

1) Berlin 1901. Verlag von A. Asher & Co.

deutlich, wie die Beleuchtung von unten kommt, im vollen grellen Schein verlieren sich die zarteren Formen, während auf das Licht schnell der Schatten folgt, ohne Härte. Kleine zerstreute Lichter erreichen auch noch das Gesicht des entfernten Josef, der rechts zur Thür hereintritt. In voller Kraft dagegen strahlt draussen in der Landschaft die Erscheinung des Engels, der den Hirten die Geburt verkündet, und streift mit seinem Glanz Herde und Hirten, wobei ihm ein kleines Holzfeuer nur schwache Konkurrenz bereitet. Aus einem tiefen warmen bräunlichen Schattenton heben sich die hellen Partien leuchtend heraus. Auch Ochs und Esel müssten nach optischen Gesetzen etwas von dem Lichte bekommen, der Künstler aber hat sie in den Schatten getaucht, wohl nicht nur als Teilnehmer unteren Ranges, sondern auch, um den Lichteffekt nicht allzu breit werden zu lassen, wodurch er an Intensität verlieren würde.

Das zweite und dritte Bild, deren Schöpfer im Katalog als Niederländischer Meister um 1510 (Nr. 20) und als Barthel Bruyn der Ältere (Nr. 48, datiert 1516) angeführt werden, sind in der Komposition von dem Geertgen van St. Jan's abweichend, unter sich aber so sehr übereinstimmend, dass sie im Verhältnis von Kopien zu einander oder zu einem gemeinsamen dritten stehen. Die Krippe mit dem Kinde steht in der Mitte. Links kniet die Madonna mit ähnlicher Gewanddrapierung und ganz gleicher Handbewegung auf beiden, fast die ganze Breite hinter der Krippe nimmt ein sehr symmetrisch gezeichneter in voller Vorderansicht gesehener Engel ein, der die Hände betend aneinanderlegt. Dann schliesst sich der Kreis der Engel weiter herum bis zum letzten, der in halber Rückenansicht die vordere rechte Krippenecke überdeckt. Auch die Hauptkulisse des Hintergrundes ist auf beiden Bildern ganz ähnlich, ein durch eine Säule geteiltes Fenster und zwei Pfeiler mit Kämpfern links daneben. Zwei Hirten blicken neugierig herein. Die Komposition ist auf dem Bilde des Barthel Bruyn mehr in die Breite gezogen, die Engelschar lockerer, der Josef, dessen Kopftypus dem auf dem anderen Bilde ähnlich ist, mehr zur Seite geschoben, und vorne knien rechts und links, — dies wohl der Grund zum Breitformat — vor ihren Betpulten der Stifter und die Stifterin. Oben in der Luft musizieren die Engel und singen ein Terzett, auf dem schmäleren Bilde ein Quartett.

Unbekannter Niederländer. Heilige Nacht
Berlin, Sammlung R. v. Kaufmann

Ist nun das Bild von Barthel Bruyn eine Nachahmung des älter erscheinenden anonymen Bildes? Man muss dies schon aus dem Grunde verneinen, dass gerade das Hauptmotiv, eben der Lichteffekt, auf dem Bruyn'schen Bild so viel lebendiger und wahrheitsgetreuer durchgeführt ist, als auf dem andern, dass das Verhältnis höchstens umgekehrt sein könnte. Der anonyme Meister hat sich gescheut, die Beleuchtung der Köpfe von unten streng durchzuführen, er vermied das Entstellende, was eine daraus folgende Schattenwirkung den menschlichen Köpfen für unser anders gewöhntes Auge verleiht und suchte eine Vermittlung mit der gewöhnlichen Erscheinung der Gesichter. So wirken die nächsten Gestalten mehr durchglüht als intensiv beleuchtet. Sein Schönheitsideal ist ausserdem ein ganz anderes als bei Barthel Bruyn, ein viel weniger holländisches. Man vergleiche nur die Engelsköpfe miteinander.

Ist nun das anonyme Bild wirklich älter, wie es der etwas härteren Form wegen scheint, so bleibt nur die Möglichkeit offen, dass beide aus einem gemeinsamen Original Teile der Komposition entlehnt haben, und dass dieses Original in der malerischen Behandlung dem Werk von Bruyn näher gestanden hat. Für das letztere spricht auch, dass die Bruyn'sche Tafel dem Geertgen van St. Jans viel enger verwandt ist, als das andere Bild. Nicht nur die Lichtbehandlung ist hier dieselbe, sondern auch der Kopf der Madonna ist vollständig dem gleichen Typus entwachsen, während auf dem anonymen Bild die Formen ganz andere sind. Der Katalog der Sammlung vermutet ein gemeinsames Original von Jan Joest von Haarlem, dem Maler, der für den Calcarer Dom gearbeitet hat, vielleicht könnte man auch in diesem Fall auf Geertgen van St. Jans zurückgehen, dessen Komposition ja zweifellos manche Verwandtschaft zeigt, und zwar in der Anordnung der Madonna

und der Engelgruppe mehr mit dem anonymen Bilde, so dass wir uns das Original in dem Format wohl näher dem anonymen Bilde als dem Barthel Bruyn mit seinen Verbreiterungen zu denken haben. Sei aber Jan Joest oder Geertgen der Schöpfer, wir kommen wieder auf Haarlem, und treffen dort offenbar auf ein Centrum für die Behandlung dieses Lichtproblems.

Zu gleicher Zeit hat man auch in Deutschland versucht, eine ähnliche Aufgabe zu lösen, aber der Effekt war ein weit geringerer. Auch hierfür besitzt die Sammlung von Kaufmann ein Beispiel in dem Gemälde des Lukas Cranach, welches der Katalog bis 1516, sein Bild in Aschaffenburg von 1520, ein ähnliches in Frankfurt a. M. und Fragmente von 1539 in Karlsruhe und Berliner Privatbesitz gehen alle darauf aus, das Kind als leuchtenden Körper wiederzugeben und die Bestrahlung auf die benachbarten Figuren in ganz naturalistischer Weise deutlich zu machen. Aber hinter den Holländern bleibt er doch weit zurück. Das Kind erhält eine kreidigweisse leichenhafte Farbe, die Konturen bleiben hart und es fehlt das Helldunkel. Einen überzeugenden Eindruck machen diese Bilder nicht.

Bei vielen Malern in Deutschland und den Niederlanden bemerken wir also zu gleicher Zeit in den

Barthel Bruyn d. Ä. Heilige Nacht. Berlin, Sammlung R. v. Kaufmann

(Nr. 68) um das Jahr 1515 datiert. Aber hier sind die Lichteffekte viel mehr äusserlicher Natur, es fehlt an dem durchgeführten Studium, nur eine gewisse in die Augen fallende Wirkung ist durch hellere Flecken im Dunkel zuwege gebracht. Auch Altdorfer sucht ähnliche Effekte, ein kleines Wiener Bild mit der Geburt Christi zeigt das Bestreben, phantastische Licht- und Farbenwirkungen in der Landschaft hervorzurufen. Die grosse Himmelsglorie ist es hier, die ihre Strahlen auf Maria und das Kind wirft, das Licht Josef's spielt nur eine Nebenrolle, und das Kind selbst bildet keine Lichtquelle. Eine märchenhafte Zauberstimmung herrscht, aber kein umhütetes Strahlenkind wie auf den niederländischen Bildern. Diesen nähert sich unter den Deutschen in seinem Wollen am meisten Hans Baldung Grien. Sein Freiburger Altar 1511

ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunders bei Gelegenheit der Darstellung der Geburt Christi die Versuche, eine künstliche Lichtquelle und ihre Wirkung wiederzugeben, nirgends aber sehen wir die Aufgabe so wahrheitsgetreu und malerisch gelöst wie in der Haarlemer Gruppe, denn nirgends war man schon in jener Zeit für die Beobachtung des Lichtes so begabt wie im Lande Rembrandt's.

Es war dies ein Beispiel für die Wichtigkeit mancher Bilder der Kaufmann'schen Sammlung für kunsthistorische Fragen. Von einzelnen nach dieser Richtung hin interessanten Stücken erwähne ich nur eine trauernde Magdalena vom Meister von Flémalle, eine Darbringung im Tempel des niederländischen Meisters des hl. Ägidius mit italienischer Renaissance-Architektur im Hintergrunde, eine Wiederholung des be-

kannten Mabuse'schen Triptychons in Palermo von der Hand des Waagen'schen Mostaert, ein Bild aus der Frühzeit Gerard David's, ein offenbar unter dem Einfluss Lionardo's stehendes Abendmahl des Herri met de Bles, seltene französische Meister des 15. Jahrhunderts, deutsch-venezianische Mischbilder wie die Madonna von Jörg Breu 1521, ferner die früher einmal als Bellini-Dürer, im Katalog als oberitalienisch bezeichnete Madonna von 1523, oder die nach Giorgione oder Tizian kopierte Figur eines Ritters von Georg Pencz. Die Reihe wäre nicht schwer zu verlängern. Nicht minder aber wird dem einfachen Genuss ohne historische Reflexion in der Sammlung eine grosse Fülle geboten. Ein männliches Porträt Rogers van der Weyden, eine kleine späte Pietà Gerard David's, ein Triptychon von Patinir mit reicher Landschaft, zwei kleine Heilige in der Art Stephan Lochner's, eine Madonna des älteren Holbein, die bekannten kleinen buntfarbigen vier Tafeln eines oberdeutschen Meisters, die von einigen dem Matthias Grünewald, von andern dem Lukas Cranach, vom Katalog der Augsburger Schule zugeschrieben werden, ein hervorragend gutes Porträt von Cranach, eine kleine Madonna mit zwei weiblichen Heiligen von einem Ferraresen um 1500, eine venetianische Predella vom Ende des 15. Jahrhunderts. Bekannte Namen wie Memling, Engelbrechtsen, Lukas van Leyden, Hans von Kulmbach, Schiavone, Basaiti, Tintoretto u. s. w. führt der Katalog mit Recht. Giebt auch die Publikation die wichtigsten Sachen in sehr guter Reproduktion wieder, so wird dem Besucher der Sammlung doch auch unter dem übrigen noch manche Überraschung zuteil.

ADOLPH GOLDSCHMIDT.

Lukas Cranach. Heilige Nacht. Berlin, Sammlung R. v. Kaufmann

M. Colombe, Grabmal Franz' II. von Bretagne in der Kathedrale zu Nantes

EIN NEUES BUCH ÜBER MICHEL COLOMBE

KEIN Land ausser Italien ist so reich an plastischen Denkmälern älterer Zeit wie Frankreich, trotz den systematischen Zerstörungen, die sie hier in den Religionskriegen und während der grossen Revolution zu erdulden hatten. Zum Teil verdankt Frankreich dies einem einzelnen Manne, dem Alexandre Lenoir, der während der Revolution eine ganze Reihe hervorragender Denkmäler oder Bruchstücke derselben zu retten wusste, aus denen er unter Napoleon und in dessen Auftrage das grossartige Musée français bildete, ein nationales Skulpturenmuseum wie die Welt kein zweites besitzt oder je besessen hat. Diese einzige Sammlung ist, schon als sie noch nicht ganz fertig aufgestellt war, dem politischen Unverstand zum Opfer gefallen. Die Bourbonen sahen eine Erinnerung an Napoleon darin und lösten das Museum gleich in den ersten Jahren nach der Restauration wieder auf; Teile der Sammlung kamen in das Louvre und nach St. Denis, andere wurden als Dekoration im Hofe der Akademie eingemauert, wo sie meist stark beschädigt wurden oder verkamen, noch andere verschwanden oder gingen zu Grunde. Wer interessierte sich auch damals für die nationale Kunst! Erst die Zeit der Romantik brachte mit der Begeisterung für die gotische Baukunst auch wieder das Interesse an der heimischen Plastik. Mit den dreissiger Jahren begann die Forschung nach der Geschichte der Bauwerke und Monumente. Namentlich in den Provinzen war man unermüdlich in der Durchsuchung der Archive; der rastlosen Arbeit von Jahrzehnten gelang es, eine Fülle von Dokumenten über die Zeit der Entstehung und teilweise auch über die Künstler der französischen Monumente ans Tageslicht zu bringen. Aber eine neue Richtung in der Kunst und Kunstanschauung unterbrach diese Arbeiten und verhinderte namentlich ihre gründliche Verwertung für die Geschichte der französischen Kunst: das erwachende Interesse an der Kunst der Renaissance liess auch in Frankreich die italienische Kunst in den Vordergrund treten. Seit den sechziger Jahren war das Streben der Sammler vor allem auf italienische Plastik der Renaissance gerichtet, und die gleiche Richtung verfolgte die Forschung in Frankreich. Eugène Piot, der als Sammler, Händler und Kritiker gleich anregend wirkte, folgte eine Reihe jüngerer Forscher, an der Spitze Louis Courajod und Eugène Müntz, deren Arbeiten für die kritische Monumentenkunde und die wissenschaftliche Forschung in den Archiven epochemachend wurden. Durch Courajod selbst entstand gegen diese italienische Richtung der französischen Kunstforschung vor etwa fünfzehn Jahren eine nationale Gegenströmung. An dem Studium der ihm unterstellten Monumente der französischen Plastik im Louvre, deren Geschichte er mit der ihm eigenen Gründlichkeit und feinem Scharfsinn verfolgte, gewann er immer lebhafteres Interesse für die nationale Plastik. Indem er dieser auf zahlreichen gründlichen Studienreisen durch ganz Frankreich nachging, kam er zu der Überzeugung, dass die Renaissance in Frankreich nicht um die Wende des 15. zum 16. Jahr-

Schule M. Colombe's, Madonna im Schloss de la Carte

hundert, also nicht in der Zeit zu suchen sei, in der die italienische Kunst übermässig auf die französische einzuwirken begann, sondern schon im 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts, wo sie eine ganz autochthone, nationale war. In zahlreichen kleineren und grösseren Aufsätzen trat er aufs lebhafteste für diese seine Meinung ein, und in seinen Vorträgen an der École du Louvre übertrug er auf eine Reihe begabter Schüler seine eigentümlich fesselnde Begeisterung, die seinem Wesen verbunden mit der Reinheit seines Charakters und den melancholischen Zug über dem herben Widerspruch zwischen seinen hohen Ideen und der Brutalität des Lebens eine so ausserordentliche Anziehung verlieh. Die Begründung des grossen Abgussmuseums im Trocadero, zu der Courajod nicht am wenigsten mit beitrug, hat diese Richtung des Kunststudiums in Frankreich noch wesentlich verstärkt. Courajod's Schüler haben, nach dem allzufrühen Hingang ihres Meisters und Freundes, seine Forschungen mit einer Gewissenhaftigkeit und einem Eifer, mit einem Ernst der Kritik fortgesetzt, durch den sie ihrem Lehrer das schönste Monument gesetzt haben. Stand früher das 12. und 13. Jahrhundert im Vordergrunde des Studiums der französischen Plastik, so ist jetzt das 15. und der Anfang des 16. Jahrhunderts die Zeit, auf die sich das Hauptinteresse richtet. Nach zahlreichen kleineren Aufsätzen in französischen Zeitschriften folgen jetzt rasch umfangreiche Arbeiten, die in systematischer Weise einzelne Provinzen oder bestimmte Zeitabschnitte dieser Kunst behandeln. Vor uns liegt die neueste Publikation dieser Art, Paul Vitry's »Michel Colombe et la sculpture française de son temps«, ein stattlicher Band von 532 Seiten mit trefflichen Lichtdrucken und Textabbildungen. (Paris, Libr. centrale des beaux arts, E. Lévy.)

Wie seine gleichgesinnten Mitarbeiter bei diesen Studien, André Michel, Marquet de Vasselot, R. Koechlin, Charles und Louis de Grandmaison, De Granges de Surgères, G. Durand u. a. m., so sucht Vitry durch eine sorgfältige Kritik der zahlreichen von ihm selbst geprüften und vielfach entdeckten Monumente, die in das Bereich seines Themas gehören, die Basis zu einer Beurteilung seines Künstlers zu gewinnen. Da er nur die urkundlich ganz gesicherten Werke zulässt, die sich bei Michel Colombe, ausser der kleinen Medaille Ludwig's XI., auf das grosse Georgsrelief von Chateau de Gaillon im Louvre und das Grabmal Franz' II. von Bretagne in der Kathedrale zu Nantes, beides Arbeiten aus dem hohen Alter des Künstlers, beschränken, so zieht er die Arbeiten der Werkstatt, speziell seiner unter ihm arbeitenden Verwandten und Nachfolger mit in das Bereich seiner Betrachtung und sucht vor allem in der Kunst der Loire in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die Vorläufer Colombe's und den Charakter seiner eigenen Kunst in seiner früheren Zeit festzustellen. Dabei ist ein Hauptaugenmerk darauf gerichtet, die nationale Eigenartigkeit dieser Kunst der Loire vor und zur Zeit Michel Colombe's und vor allem von diesem selbst überzeugend nachzuweisen. Drei ausführliche Kapitel sind der burgundischen, der italienischen und der flandrischen Plastik in Frankreich gewidmet, um den Leser durch eine kritische Übersicht aller irgend wichtigen Monumente dieser Art, namentlich solcher von italienischen Künstlern, zu überzeugen, dass die Loire-Kunst zur Zeit des M. Colombe von solchen Einflüssen frei war. Diese hatte vielmehr gleichzeitig eine ganz eigenartige echt nationale Entwickelung, von deren Thätigkeit vor dem grossen Meister in so ausgezeichneten Arbeiten wie in dem Portalschmuck der Kathedrale von Nantes, in den Statuen des Schlosses von Chateaux, in dem heiligen Grabe zu Solesmes und in anderen Bildwerken noch die Überreste erhalten sind.

Dem Verfasser bei diesen Ausführungen ins Einzelne zu folgen, fehlt es uns an Platz und vor allem an Beruf; wir verweisen dafür auf Vitry's Ausfüh-

rungen, von dessen klarer und fesselnder Darstellung jeder sich gern leiten lassen wird. Zum richtigeren Verständnisse der französischen Plastik der Renaissancezeit wird das Buch gerade bei uns in Deutschland von besonderem Wert sein. Für uns hat ein Werk wie dieses und die ganze umfangreiche französische Litteratur über das gleiche Thema zugleich noch die eigene Bedeutung, dass wir uns daran klar werden, wie wenig für die Geschichte unserer eigenen nationalen Plastik bisher geschehen ist. Mit der Inventarisierung der Kunstdenkmäler ist eine wichtige Vorarbeit begonnen; aber auch diese ist leider gerade da, wo sie für unsere Plastik am wichtigsten ist, in Bayern und Württemberg, bedenklich ins Stocken geraten, und in Deutsch-Österreich ist sie noch gar nicht begonnen. Eine wissenschaftliche Bearbeitung des auch bei uns so reichhaltigen Materials ist aber bisher über vereinzelte Aufsätze und Abhandlungen nicht hinausgekommen; nicht eine unserer deutschen Bildhauerschulen, nicht einer der grossen Meister hat eine mehr als populäre oder kompilatorische Behandlung erfahren, und die Veröffentlichung ihrer Denkmäler ist eine unvollständige oder ganz ungenügende. Unser Blick ist noch immer hypnotisch von Italien, von Rom angezogen; für eine Prachtpublikation der Schätze der Sixtinischen Kapelle, deren Veröffentlichung eine Ehrenpflicht des Vatikans gewesen wäre, stellte der deutsche Reichstag einstimmig ungemessene Gelder zur Verfügung, dass aber die Werke eines Albrecht Dürer, eines Hans Holbein, eines Peter Vischer noch heute nur vereinzelt und ungenügend veröffentlicht worden sind, ist dabei, scheint's, keinem der deutschen Volksvertreter eingefallen!

Auf diese nationale Bedeutung der modernsten französischen Kunstforschung kann, wie ich glaube, bei uns gar nicht genug hingewiesen werden, damit wir uns ein Vorbild daran nehmen. Unverständlich muss uns aber die geradezu fanatische Erbitterung bleiben, mit der diese jungen, trefflichen Forscher ihre nationale Richtung gegen die italienischen Studien älterer Forscher, namentlich gegen den hochverdienten Eugène Müntz, durchkämpfen, dessen wissenschaftliches Streben auch diese neue Schule, wenn auch unbewusst, in sich aufgenommen hat, und auf der sie fusst. Gewiss hat Vitry und haben seine Mitstreiter Recht, wenn sie die Blüte der französischen Plastik während der Renaissance in die Zeit vor dem Eindringen des italienischen Einflusses setzen, und wenn sie diesen Einfluss nur als ungünstig für die Entwicklung der französischen Skulptur kennzeichnen. Bei uns in Deutschland war ähnliches der Fall: die erste Berührung weckte die latenten Kräfte und brachte die höchste Blüte der deutschen Kunst; das Überhandnehmen des italienischen Einflusses führte in Deutschland, wenn auch durch andere Umstände mit veranlasst, in kürzester Zeit zum Verfall, ja zur Vernichtung der hohen Kunst. Aber wir haben deshalb noch keinen Grund, mit dem Gefühl von Hass über dieses Eindringen italienischer Kunst zu klagen, denn aus sich heraus hätte sich weder in Deutschland noch auch in Frankreich die Kunst und ganz besonders die Plastik in günstiger Weise weiter entwickelt; dazu fehlte das Element, das in Italien das Vorbild der Antike zur Renaissance hinzugebracht hatte. Ebensowenig scheint es mir berechtigt, wenn Vitry und seine Gesinnungsgenossen in gerechter Bewunderung der nationalen gotischen Kunst in Frankreich auch die Kunst eines M. Colombe noch als gotisch bezeichnen wollen; sie ist volle Renaissancekunst, da sie alle Elemente derselben hat ausser dem direkten Einfluss der Antike, der keineswegs der wichtigste für den Begriff der Renaissancekunst ist. Es scheint mir dies ebenso verfehlt wie die entgegengesetzte Ansicht Courajod's, die Renaissance im Norden schon mit dem 14. Jahrhundert beginnen zu wollen.

Zum Schluss noch ein paar Bemerkungen in Bezug auf eines der einleitenden Kapitel, über das Eindringen der italienischen Kunst, worin Vitry eine treffliche Übersicht über die italienischen Renaissancebildwerke in Frankreich giebt. Vitry giebt die Nachbildung eines Stiches von Ducerceau nach einer Fontäne im Hof von Schloss Gaillon, die er für italienisch hält. Dann müsste sie darin aber in ganz freier, echt nordischer Umgestaltung gegeben sein; der ganze Aufsatz mit seinen puppenhaften Figürchen hat mit der italienischen Kunst nichts zu thun. Die kleine, aus Gaillon stammende Fontäne im Louvre halte ich für wesentlich früher als Ende des 15. Jahrhunderts; sie ist ganz verwandt mit der grossen Fontäne aus der Villa di Castello im Treppenhause des Palazzo Pitti, welche man jetzt Ant. Rossellino oder Francesco di Simone, ganz irrtümlich auch noch dem Donatello zuschreibt. Für die Thonbüste Karl's VIII. im Bargello schlägt Vitry den Guido Mazzoni als Verfertiger vor; bei den Beziehungen dieses Künstlers zum französischen König und bei der Vorliebe desselben für die Arbeit in Thon ist dies jedenfalls viel wahrscheinlicher als M. Reymond's Bestimmung auf Antonio Pollajuolo, dessen grosszügiger Kunstweise der nüchterne Naturalismus dieser Büste gerade entgegengesetzt ist. Aus ganz anderen Gründen wird Reymond's Zuschreibung des schönsten

Der hl. Bonaventura
Troyes, Nikolaskirche

italienischen Grabmals in Frankreich, des erst nach Pollajuolo's Tode bestellten Grabes der Kinder Karl's VIII. in der Kathedrale zu Tours, von Vitry selbst als »légèrement aventurée« gekennzeichnet. Dass die tüchtige Bronzebüste von Ferdinand von Arragon im Museum zu Neapel nicht von Mazzoni, sondern vielmehr von Adriano Fiorentino herrührt, der Bronzegiesser am Hofe von Neapel war, hat C. von Fabriczy als wahrscheinlich nachgewiesen. In dem Bestreben, Reste der langen Thätigkeit Mazzoni's in Frankreich nachzuweisen, schreibt ihm Vitry verschiedene Arbeiten zu, die ihm entschieden fernstehen. So die Marmormedaillons mit römischen Kaisern aus Gaillon im Louvre, ebenda die Stifterfiguren des Philippe de Commines und seiner Frau, deren sehr gehaltene, ernste Kunstweise doch wohl französisch ist. Dasselbe scheint mir auch der Fall bei dem schönen Marmorrelief des Todes der Maria im Louvre, das trotz seines stark italienisierenden Charakters nicht italienisch sein kann. Beide Stücke hielt noch Courajod für französisch. Dem Mazzoni verwandt erscheint dagegen in der That die grosse Gruppe mit dem Tode der Maria in Fécamp. Ebenso können wir Vitry nur beistimmen, wenn er das Grabmal des Guy de Blanchefort in Ferrières dem Antoine Juste abspricht und für französisch erklärt.

W. BODE.

Schule M. Colombe's, Vierge d'Écouen im Louvre

Des Reiches Schwert

Zwei Figuren von der Kaiser Wilhelm - Brücke in Braunschweig

Bildhauer Ernst Müller in Charlottenburg

Erinnerung an Kaiser Wilhelm I.

DIE KAISER WILHELM-BRÜCKE IN BRAUNSCHWEIG

DEN vornehmsten künstlerischen Ruhmestitel der alten Welfenstadt Braunschweig bildet der wohlerhaltene bauliche Charakter des ausgehenden Mittelalters und der Renaissance, den die Altstadt trägt. Umschlossen wird dieser Kern der Stadt, dem auch plastische Denkmäler von hohem Wert nicht fehlen, durch einen Promenadenring von einer Schönheit, wie ihn wenige Städte Deutschlands besitzen. Jenseits dieses grünen Ringes ist die Kunst in Architektur und Plastik noch kaum zu Worte gekommen. Jetzt rüstet sich aber die Stadt, am kommenden Sedantage den reichen monumentalen Schmuck einer Brücke einzuweihen, die hinter dem Hoftheater über die grünumbuschte Oker zu neuen, eleganten Stadtteilen führt, und die auch in künstlerischer Beziehung zwischen alter und neuer Stadt eine Brücke schlagen wird. Die Bekrönung ihrer acht Postamente wird den Namen erst ganz rechtfertigen, den sie seit ihrer Erbauung führt, den der Kaiser Wilhelmbrücke. Die städtische Verwaltung Braunschweigs hat seiner Zeit von einem Reiterdenkmal für den Begründer des Reiches, wie es in zahllosen aber einander recht ähnlichen und schliesslich eintönig wirkenden Variationen unsere Grossstädte ziert, abgesehen: dagegen sollte in dem Figurenschmuck einer Brücke die Erinnerung an die gewaltige Periode des ersten grossen Kaisers und der Reichsgründung fernen Geschlechtern überliefert werden. Die Aufgabe ist durch einen Sohn der Stadt, den Bildhauer *Ernst Müller*-Charlottenburg, trefflich gelöst. Drei weibliche Gestalten doppelter Lebensgrösse versinnbildlichen als Trägerinnen der vornehmsten Reichsinsignien, von Schwert, Krone und Scepter mit Reichsapfel, die unerschütterliche Kraft, die Hoheit und Würde des neuen Reiches, während eine vierte, die »Erinnerung an Wilhelm I.« die Chronik der grossen Zeit liest, die unter dem Zeichen des grossen ersten Kaisers stand. Vier Braunschweiger Löwen halten über eroberten Fahnen an den Eckpostamenten Wacht, auch sie an die Einigkeit und Wehrkraft des Reiches gemahnend. Wir führen unseren Lesern drei der weiblichen Figuren vor, die einen Begriff von der Grösse und Geschlossenheit des Müller'schen Stiles geben.

Dieser Stil ist die Frucht jahrzehntelanger ernster künstlerischer Selbsterziehung, die sich gewöhnt hat, wenig von äusseren Einflüssen und Anregungen zu erwarten, sondern die Keime schöpferischer Thätigkeit in sich selbst zu suchen und zu finden. Ursprünglich Kaufmann, musste Ernst Müller als Dreissigjähriger eines Gehörleidens halber seinen Beruf aufgeben. Aus einer Liebhaberei, an deren Kultivierung ihn vorher der Kampf ums Dasein abgehalten hatte, ward unter Ringen und Streben ein neuer Beruf, der des Bildhauers. Auf rein technische Studien im Kunstgewerbemuseum, auf anatomische Studien bei Virchow folgten Lehrzeiten bei zwei Meistern: sie liessen in dem zum Schüler gewordenen Mann die Überzeugung reif werden, dass ihm niemand helfen könne, dass er die Verantwortung für seine Entwickelung und sein Schaffen selbst tragen müsse. Kunstwerke aller Zeiten von der Antike an, die ihm namentlich Studienreisen nach Italien nahegebracht haben, bis zu den Gipfelwerken der heutigen Zeit, die Deutschland, Wien und Paris bewahren, namentlich aber die Natur, die unablässige Arbeit nach dem Modell sind seitdem seine Lehrmeister gewesen. Eine grosse Reihe von Monumental- und Grabdenkmälern, Genrekompositionen, Porträtbüsten und -reliefs, die meist in Privatbesitz übergegangen sind, sprechen von Vielseitigkeit des Könnens, das sich aber nie zersplittert, sondern auch für die kleinste Aufgabe die grösste Kraft einsetzt und so lange mit dem Stoff ringt, bis der zur Klarheit durchgedrungene Gedanke ihn beherrscht. Ernst Müller gehört seinem Entwickelungsgange und seiner künstlerischen Überzeugung nach keiner Schule, keiner Clique, keiner Gruppe an: er wird, dessen sind wir überzeugt, auch weiter allein seinen Weg finden, und dieser Weg wird aufwärts führen.

G. v. GRAEVENITZ.

Von der Kaiser Wilhelm-Brücke in Braunschweig. Des Reiches Krone
Bildhauer Ernst Müller in Charlottenburg

DIE KARLSRUHER JUBILÄUMS-AUSSTELLUNG

Von Ernst Polaczek-Strassburg

TROTZ ihrer ziemlich alten Akademie und Kunstgewerbeschule besitzt die badische Residenz doch erst seit wenigen Jahren ein eigenes triebkräftig sich entfaltendes Kunstleben. Der erste Eindruck der vortrefflich gehaltenen Stadt mit ihren breiten regelmässigen Strassen, den weiten Park- und Gartenflächen war bis vor kurzem der eines gewissen Übermasses an Behagen und Zufriedenheit; eine Mauer schien aufgerichtet, die Karlsruhe von den unangenehmen Kämpfen da draussen schied. Gut, dass endlich Bresche geschossen ward. Heute dürfen wir uns der unbezweifelbaren Thatsache freuen, dass eigenes künstlerisches Leben — und es scheint kein Treibhausleben zu sein — hier wach geworden ist. Auch äusserlich prägt sich das aus. Die seltsame, zu gar wunderlichen Häusergrundrissen nötigende sternförmige Anlage der Stadt um das Schloss als Mittelpunkt ist zwar, von einigen Freiheiten an der Peripherie abgesehen, in Geltung geblieben, aber an vielen Stellen hat sich doch eine vorteilhaft von der Art der vorletzten Jahrzehnte abweichende Bauthätigkeit entfalten dürfen, und wir wollen uns auch nicht grämen, wenn der graugelbe Gesamtton des Stadtbildes mit seinen lang dahinlaufenden Geraden zuweilen von den verwegenen Farben und Formen modernster Architektur durchbrochen wird. Freilich, ein lustiges Kapitel liesse sich darüber schreiben, wie hier stellenweise Romanisches, Spätgotisches und Zopfiges, Festung, Bauernhaus und Ruine zu einem selbstverständlich funkelnagelneuen Stil sich vereinigt haben. Doch davon vielleicht ein anderes Mal; heute nur ein paar Worte über die Kunstausstellung, die Staat und Stadt zum Jubiläum ihres Grossherzogs veranstaltet haben.

Friedrich Ratzel hat ihr einen besonderen Bau errichtet, in augenblendendem Weiss verputzt und mit vergoldeten Flachornamenten und Sphinxen — was mögen sie wohl hier bedeuten? — verziert. Das Talent des Architekten, das sich am Kunstvereinsgebäude schon bewährt hatte, zeigt sich, stärker noch als am Äusseren, im Inneren des Baues, in seiner Raumverteilung und Dekoration. Nirgends eine Spur von Materialheuchelei. In der Hauptachse folgen einander nach dem Vorhof, der einige Skulpturen in freier Aufstellung enthält, das Vestibül, der Kuppelraum — dieser dank seiner Einfachheit von überraschend weiter Wirkung —, der grosse deutsche Saal und am Ende der französische Hauptraum. Links und rechts von dieser Hauptreihe Nebenräume von angenehmster Abwechslung in den Maassen, in der Höhenlage des Bodens, in der Deckengestaltung. Ebenso in der Dekoration, die bescheiden nur den Kunstwerken dienen, nicht sich selbst zur Schau stellen will. So aus grossen in kleine, aus niederen in hohe Räume, über Stufen aufwärts und wieder abwärts geleitet, wird der Beschauer nicht so leicht ermüdet, wie sonst in Ausstellungen, wo der Weg meist nur aus einem Magazin ins andere führt. In der Anordnung der Kunstwerke hat ein sicherer Geschmack gewaltet. Die Skulpturen sind zwischen den Bildern verteilt, und überall ist versucht, der Absicht des Künstlers gerecht zu werden. Es giebt keine Totenkammern.

Wer will, möge nun mit Dill, dem Präsidenten, und seinen Helfern rechten, dass sie weder eine historische badische, noch eine deutsche, noch eine internationale Ausstellung — jeden dieser Begriffe in idealer Reinheit genommen — zu stande gebracht haben. Einiges Schwanken ist allerdings nicht zu verkennen. Die wenigen Bilder von Feuerbach mit ein paar alten Sachen von Thoma, Schönleber, Karl Hoff — dies die schwachen Ansätze zu einer retrospektiven Ausstellung — erläutern ja gewiss nicht die Entwickelung während der halbhundertjährigen Regierungszeit des Grossherzogs, aber auch mit Schirmer und Lessing hätte man höchstens eine Reihe, keine Entwickelung darstellen können. Immerhin verdanken wir diesen paar Stücken doch manche lehrreiche Kontrastwirkung. Es wäre auch zu viel, wollte man behaupten, dass die Ausstellung ein vollständiges Bild der modernen Kunst giebt; das kann eine Ausstellung nicht, in der — von Architektur und Kunsthandwerk ganz abgesehen — die Worpsweder, Gebhardt, Liebermann, Ludwig v. Hofmann, Slevogt fehlen, in der von auswärtigen Staaten Dänemark gar nicht, Spanien, Holland, Amerika nur ganz unzureichend vertreten sind. Aber das Mögliche ist — dank der ausserordentlichen, nach allen Seiten hin greifenden Thätigkeit des Komitees, dank der kritischen Strenge, mit der es über die im »Ländle« besonders kräftigen lokalpatriotischen Ansprüche mitleidlos hinwegschritt, — erreicht: Man bekommt eine vollständige Vorstellung von der Eigenart und der Vielfältigkeit der gegenwärtig im Lande wirksamen künstlerischen Kräfte und sieht ausserdem eine vortreffliche Auswahl des Besten, was die europäische Kunst in den letzten Jahren geschaffen hat. Die durchschnittliche Güte ist bei

weitem grösser als auf irgend einer anderen Ausstellung des vergangenen Jahrzehnts. Wir in der südwestdeutschen Ecke haben alle Ursache, uns des Werkes zu freuen.

* * *

Von allen am stärksten und eindringlichsten spricht *Segantini* zu uns. Tiefe Schwermut, für die kein Hoffen mehr lebt, lagert über den drei Riesenbildern, die das feierlichste Triptychon hätten bilden sollen, »Werden, Sein, Vergehen«. Mit gebeugten Häuptern, erdrückt von der Härte ihres Daseinskampfes, von dem Bewusstsein ihrer Kleinheit ziehen die Menschen ihres Weges. Erste Sonnenstrahlen kämpfen im »Werden« mit den letzten Schatten der Nacht. Wunderbar klar breitet sich im »Sein« die tiefgrüne Halde, und in stärkster Körperlichkeit lösen sich von ihr und voneinander die Felsenzüge des Grundes. Was muss für ein Idealismus in diesem Manne gelebt haben, der über eine kleinlich erscheinende Arbeitsweise (von der das unvollendete »Vergehen« eine deutliche Vorstellung giebt) hinweg doch den Weg zu einer so grossen, wahrhaft monumentalen Formensprache fand! Die drei grossen Bilder und mit ihnen ein paar kleinere von strahlender Sonnigkeit, die »Frucht der Liebe« und die »Hirtin« zeigen, wie gross die von ihm auch theoretisch geforderte »Feinheit und Reinheit der Sinne« in ihm gewesen, dank der sein Geist mit gleichmässig anhaltender Energie dem flüchtigen Eindruck die festeste Form zu geben vermochte.

Über manches andere, dem Leserkreise dieser Zeitschrift bereits Bekannte darf mit ein paar registrierenden Worten hinweggegangen werden. In der belgischen Abteilung ist leider viel aus der Zeit, in der man nicht Bilder, sondern Anekdoten und Kostüme malte. Wie seltsam muten heute — nicht nur durch das Gegenständliche, sondern auch durch den Mangel an malerischer Haltung, an Zusammenfassung durch Luft und Ton — die Historien von *Henri Leys*, die Hunde-Anekdoten von *Josef Stevens* an! Und gar die Zusammenstellungen von nicht zusammengesehenen Stoffmustern, wie sie *Henri Brackeleer* malte! Schade, dass die moderne belgische Kunst diesen Antiquitäten zwar vortreffliche Skulpturen, aber verhältnismässig wenige gute Bilder — das Beste vielleicht der sehr charaktervolle »Blinde« von *Laermans*, ein *Khnopff*'scher »Blauer Flügel« von grosser malerischer und zeichnerischer Feinheit, aber auch von gewohnter Unverständlichkeit, endlich der »Pferdekampf« von *Delvin*, wo mit dem farbigen Stift Wirkungen von ungewöhnlicher Tiefe erreicht sind, gegenüberzustellen vermochte. In der englisch-amerikanischen Abteilung sind das Anziehendste die Porträts. *John Lavery* entzückt ausser durch seine »Steinbrücke« — eine grosse in reichen Reflexen schimmernde Wasserfläche mit einem Kahn und ein paar Brückenbogen — durch ein paar Bildnisse wahrhaft königlicher Frauen. Grosse Farbenflächen sind gegeneinander gestellt, und die Umrisse haben monumentale Einfachheit. Es sind nicht nur Bildnisse, sondern zugleich auch Bilder. So auch *Shannon* mit seinem ungemein vornehmen »Mann im schwarzen Mantel« und dem »Eine Blüte« genannten duftigen Damenbildnis. *Brown-Morison* giebt unter der Bezeichnung »Ruhestunden« einen liegenden weiblichen Halbakt von einer sehr gedämpften Farbenharmonie, *William Chase* hat ein sehr fein zusammengestimmtes Doppelbildnis, *Maurice Greiffenhagen* seine stark und selbständig erfundene »Verkündigung«, *Neven du Mont* ein kleines Damenporträt gesandt, ausgezeichnet durch die Lebendigkeit der Haltung und verblüffend durch die Keckheit, mit der auf ein paar knallrote Blumen der Hauptaccent gelegt ist. Die englische Landschaftsmalerei ist durch gute, aber nichts erheblich Neues lehrende Stücke von *Grosvenor Thomas*, *Whitelaw Hamilton*, *Priestman*, *Paterson*, *Muhrman*, *Withers* und anderen charakteristisch vertreten.

Auch die französische Kunst glänzt, wie voriges Jahr in Dresden, durch die Bildnisse. Allen voran steht an Lebendigkeit *Besnard's* »Madame Réjane«, prickelnd, wie Champagner bester Marke, geistreich, höchst lebendig in Bewegung und Ausdruck, dazu, rein koloristisch betrachtet, ein wahres Wunderwerk. Wie matt ist daneben *Mac Ewen's* »Schönheit von 1810«, wie glatt und wie posiert selbst *Garrido's* vortrefflich gemalte »Pariserin« und *Courtois'* »Bildnis der Frau Kreisman« trotz grosser Feinheit in Farbe und Zeichnung. Von *Carolus-Duran* nenne ich das sprechende Bildnis Albert Wolff's und seinen kleinen in köstlich bramarbasierender Pose hingestellten »Fechtmeister von 1873«. Den Wettkampf mit Besnard vermöchte höchstens *J. Blanche* und der sehr französische Spanier *Gandara* aufzunehmen. Ersterer namentlich mit seinem »Erwachen«, wo er nicht, wie Besnard, bloss das flüchtige Vorüberrauschen einer Bühnengestalt, sondern mit grosser malerischer Kraft gegebenen Körperlichen auch das Psychische eines Theaterkindes mit seiner Beobachtung darstellt. *Gandara* hat, wie manche Engländer, den Reiz des Einfachen erfasst; wie sie scheint er vor allem auf bildmässige Gestaltung, erst in zweiter Linie auf Ähnlichkeit auszugehen. Sein Damenbildnis in ganzer Figur, mit wenigen unter stärkster Benutzung des braunen Grundes gegeneinander gesetzten Tönen ist ein gutes Beispiel für seine Art; vielleicht ist aber der Künstler, um der Eleganz der Erscheinung und um der Schaustellung malerischer Bravour willen, in der Entkörperung des Körpers etwas zu weit gegangen. In *Raffaelli's* »Brautführerin« einigt sich der sehr bestimmt gezeichnete Kopf nicht völlig mit der impressionistisch gegebenen Gestalt und der ebenso behandelten Scenerie. Alles Einzelne ist vortrefflich. Der Ausdruck der Augen, die bald versuchen werden, in bisher unbekannte Welten einzudringen, ist ungemein charakteristisch. Das Weiss des Kleides bildet mit dem rosafarbenen Teppich, dem Rot des Stuhles und dem Weiss des als Grund dienenden Bodens eine Harmonie delikatester Art. Der schwarzblaue Federhut giebt einen höchst pikanten Kontrast dazu.

Dass auch sonst die Franzosen technisch auf grosser Höhe stehen, ist fast selbstverständlich. Schade

nur, dass Seele und Phantasie nicht immer mit dabei sind, wenn der Pinsel so über die Fläche fliegt. *George Bergès'* »Besichtigung eines Hüttenwerkes nach einer Soirée beim Direktor« ist solch seelenloses Pinselmachwerk, der Absicht nach eine sozialistische Brandrede, aber ohne starkes Gefühl und ohne rhetorische Kraft. Da packt *Lucien Simon* in seinem »Cirkusbild« doch als Schilderer und Kolorist ganz anders. *Gaston Latouche's* Bilder haben mindestens Anspruch, als sehr persönliche Farbenvisionen des Künstlers geschätzt zu werden. Von *Melchers* ist ein sehr überzeugendes Herrenbildnis und eine Kindergruppe zu sehen, die durch ihre Farbe zwar verletzt, aber psychologisch und physiognomisch aufs stärkste anzieht. *Charles Cottet's* »Trauer« ist ein tief, beinahe religiös empfundenes Bild. *Ménard's* »Parisurteil« wirkt wie ein lyrisches Gedicht.

Von den wenigen Holländern nenne ich nur *Therese Schwartze.* Aber weder das etwas nüchterne Waisenhausbild, noch das an sich ja kraftvolle Porträt des Boerengenerals Joubert zeigen sie auf voller Höhe. *Ernst Oppler,* der doch eigentlich nicht mit ganzem Recht hierher gezählt wird, giebt in seinen »Bäuerinnen von Bückeburg« zwar die Stimmung des Innenraumes sehr fein, aber die Köpfe gehen mit dem Übrigen im Ton nicht ganz zusammen, und in den Figuren selbst ist das Modellmässige nicht völlig überwunden. Österreich und Ungarn sind eben nicht glänzend repräsentiert. *Karl von Firenczy's* alttestamentliche Scene imponiert wenigstens durch die ernste Absicht. *Laszlo* zeigt sich hier als blosser Routinier. Für *Gustav Klimt's* hysterische Art, wie sie in der »Musik« zu Tage tritt, freue ich mich nicht das geringste Verständnis zu haben. Unter den übrigen Österreichern ist manches Feine, aber nichts Starkes. Von den Russen hat *Maliavine* eine mit brutaler Kraft sich aufdrängende »Alte« ausgestellt und *Kustodieff* ein Herrenbildnis von vortrefflicher Charakterisierung und ausgezeichneter malerischer Haltung. Unter den schwedischen Bildern sind die besten das in der Darstellung der Tanzbewegung sehr feine »Scherzo« von *Otto Sinding* und *Werenskiold's* »Zehn Jahre«, ein kleines Mädchen am Klavier; dieses nicht nur ausgezeichnet in der farbigen Zusammenstimmung, sondern vor allem in der Beobachtung der Bewegung. Die Hände tasten ganz schüchtern, und die Ängstlichkeit wirkt noch in den Beinchen weiter.

* * *

Den weitaus grössten Raum der Ausstellung nimmt jedoch Deutschland und innerhalb Deutschlands wieder Karlsruhe ein. Das Gesamtbild ist erfreulich, denn wenn auch die eigentlichen Genies heute noch ebenso selten sind wie ehedem, so ist doch die Zahl der ansehnlichen Talente auch in Deutschland recht gross. Vor einigen Jahren noch hätte man angesichts der Stoffe und Formate vieler Bilder wohl sagen dürfen, die Modernen könnten zwar malen, aber sie wüssten nicht mehr, was sie malen sollten. Hatte man ehedem durch den interessanten Stoff zu wirken gesucht, so suchte man nun den Reiz im Reizlosen. Beide Extreme sind heute überwunden, das Geschichts- und Anekdotenbild ist eine Seltenheit, hinzugewonnen aber ist — und dies gerade durch den Naturalismus — das einfache landschaftliche Motiv in der unendlichen Vielfältigkeit und Abwandlungsfähigkeit, die ihm durch die subjektive, im eigentlichsten Sinne poetische Auffassung zu teil wird. Die Ausstellung liefert einen sehr starken Beweis für den so errungenen Gewinn an innerer Tüchtigkeit.

Von München war für Deutschland die Lehre vom Naturalismus ausgegangen; aber auch die Beruhigung hatte sich nach den Sturmjahren von hier aus über die heftige Bewegung zu breiten begonnen. Heute darf man nicht mehr von einer gegen Format und Stoff gleichgültigen Kunst sprechen. Sage und Märchen hat wieder Eingang gefunden, lebensgrosse Figuren sind im ganzen selten, aber etwas Neigung zu grösseren Bildformaten ist geblieben. *Uhde* hat ausser seinem nicht eben anziehenden »Kind mit Hund« und einer sehr lebendigen »Heiligen Nacht« von goldigwarmem Ton seine riesige »Atelierpause« ausgestellt. Man rede hier nur ja nicht von Naturausschnitt, sondern man versuche lieber, sich klar zu machen, wie und mit welchen Absichten die Figuren im Raume verteilt sind, wie vortrefflich sie sich von einander trennen, wie fein das Koloristische, wie schlicht und sachlich der Vortrag des Ganzen ist. *Benno Becker, Bürgel, Fabre du Faure, Habermann, Herterich, Hubert v. Heyden, Palmié, Schramm-Zittau, Zügel* und viele andere zeigen sich in altgewohnter Tüchtigkeit. Von *Karl Haider,* dem festen Schrittes seinen Weg Gehenden, sind ein paar Landschaften von wirklich grossem Stil zu sehen, von *Hierl-Deronco* ausser einem wirkungsvollen Damenbildnis sein — man verzeihe! — entsetzlicher »Liebesgarten«, eine Übersetzung von Botticelli's Frühling aus dem Knospenhaften, Keuschen ins Greisenhafte, Lüsterne. Dergleichen geniessbar zu machen, reicht das bischen koloristischer Verdienst nicht aus. *Exter's* »Nixensee« wird schwerlich etwas anderes nachzurühmen sein, als eine ziemlich brutale Kraft der malerischen Auffassung. *Langhammer,* der viel zu früh Gestorbene, zeigt sich in den unfertigen Sachen, die der bayrische Staat hergeliehen, als Tonmaler von grosser Feinheit; schade, dass er des schottischen Einflusses nicht mehr Herr geworden ist. Das Verdienst von *Schuster-Woldan's* »Rattenfänger«, eines der wenigen Geschichtsbilder, liegt nicht nur in der sehr vornehmen Harmonie des Gesamttones; auch das Unwiderstehliche der Lockung ist ganz ausgezeichnet veranschaulicht durch den unaufhaltsamen Zug der Bewegung, in den doch wieder durch das angstvolle Zurückhalten der Einen, das nichts ahnende Vorstürmen der Anderen reiches Leben gebracht wird. Warum aber sind die Kinder so unkindlich, fast aus makartischem Geschlecht? Von *Lenbach* ist eine nicht in allen Teilen gleichwertige Auswahl zu sehen, ein mächtiger Bismarck, zwei gleichgültige Kaiserbilder, ein paar Frauenporträts von prachtvoller Farbigkeit und mehrere

AN·ADALBERT·STIFTER

andere. Besonders erfreulich ist es dann, dass eine ganze Reihe von Werken *Leibl's* zu einer Kollektion vereinigt sind. Zum grossen Teil sind es Eindruckswiedergaben von verblüffender Schärfe, wie im Sturm auf die Leinwand gehauen; aber auch zwei seiner durchgeführtesten Werke: »Der Jäger« und »In der Dorfkirche« werden wieder gezeigt. In dem Jägerbildnis hat der Widerspruch zwischen dem Momentanen der gewählten Stellung und der scharfen Durchbildung für den Beschauer etwas Quälendes. Uneingeschränkt aber darf man die mit tiefer herzlicher Liebe in das Wesen der Dinge eindringende Art der Beobachtung bewundern, wie sie sich in dem Kirchenbilde offenbart. Farbenkomposition, stoffliche Charakterisierung, Zeichnung, Modellierung sind schlechthin erstaunlich, und wenn sonst das Charakterisierungsvermögen selbst grosser Künstler an jungen Frauenköpfen zuweilen scheitert, so hat Leibl gerade im Kopfe des vornesitzenden Mädchens — noch mehr als in den Köpfen der Alten — seine hohe Meisterschaft erwiesen. Solcher Nachbarschaft gegenüber kommt *Trübner* mit seinen Bildnissen trotz hoher Lebendigkeit nicht auf, vielleicht wird man eher noch der Kraft des malerischen Vortrags, wie sie sich im »Reitpferd« und in einigen landschaftlichen Studien bekundet, gerecht.

Von den Künstlergruppen, die sich in den letzten Jahren in München gebildet haben, tritt hier nur die »Scholle« mit einiger Geschlossenheit auf. Wie ziemlich viele andere Bilder, zeigen auch die beiden grossen Triptycha, die »Pest« von *Fritz Erler* und »Saure Wochen, frohe Feste« von *Walter Georgi* die Absicht, ausser durch rein malerische Mittel auch durch stoffliche und gedankliche Anregung zu wirken (was bekanntlich vor wenigen Jahren noch als höchst unkünstlerisch strenge verpönt war). Erler's Porträts haben, trotzdem sie auf eigentliche Farbigkeit verzichten, einen grossen dekorativen Zug. Sonst sind von den Mitgliedern der »Scholle« noch *Eichler, Erler-Samaden, Felbauer* (dieser mit prächtigen tieffarbigen Zeichnungen aus Rothenburg), *Münzer* mit seinen Pariser Ammen, die doch kaum mehr sind als eine viel zu gross geratene Illustration, *Vogt* und *Weise* (mit einem sehr feinen Kinderbild) vertreten. Ausserdem seien von Münchnern noch *Angelo Jank* mit seinem urkräftigen »Feierabend«, *Herterich* mit seinem durch Behandlung von Licht und Farbe anziehenden »Im Spiegel« genannt. Wenn vieles andere, was genannt zu werden verdiente, hier nicht genannt wird, so möge es die Knappheit des Raumes entschuldigen.

Berlin ist schwach vertreten. Ich nenne von Landschaften *Busse's* »Frühling in der sicilianischen Einöde«, zwei vortreffliche Seestücke von *Hamacher,* ein Hafenbild von *Walter Leistikow,* die grossstilisierten Saaleburgen von *Schultze*-Naumburg; an Strassenbildern mehrere hübsche, aber nicht viel sagende Kleinigkeiten von *Skarbina* und ein grösseres Bild von *Ulrich Hübner.* Unter den Porträts sei das Kaiserbild *Max Koner's* und ein vortreffliches Damenbildnis von *Walter Linde* erwähnt, das die Geschichte eines ganzen Lebens erzählt. Düsseldorfs ältere Figurenmalerei zeigt in ihrer charaktervollen Tüchtigkeit *Klaus Meyer's* »In der Schenke«, seine neuere Landschaftskunst ist sehr vorteilhaft durch *Julius Bergmann, Eugen Kampf* und *Erich Nikutowski* vertreten. Von den Stuttgartern sind nur wenige erschienen. *Reiniger* und *Pötzelberger* zeigen sich lediglich in der Sammlung Knorr, die überhaupt nicht nur reich an berühmten Namen, sondern auch an wirklich guten Bildern ist. Der immer sehr feine und poetische *Robert Haug* hat eine in Licht und Farbe sehr schöne Soldaten-Einkehr und ein etwas süssliches grossfiguriges Bild »Glückliche Stunden« gesandt. Von Graf *Kalckreuth's* ernster Kunst giebt der am Boden kauernde Knabe eine gute, aber nicht nach allen Richtungen ausreichende Probe.

* * *

Am stattlichsten tritt innerhalb der deutschen Abteilung natürlich die badische Gruppe auf, die etwa zweihundert Werke umfasst. Fünf Kollektivausstellungen — sehr ungleich freilich an Umfang und Wert — sind ihr eingegliedert. Die grösste Überraschung war für mich *Ferdinand Keller* mit seinen zehn Bildern — Landschaften und Porträts — und einem Relief. Wer Böcklin kennt, dem mochte wohl hier zunächst allerlei bekannt scheinen: Felsen, Wasser, Bäume in ähnlicher Verbindung wie bei ihm, Tempel, Ruinen, melancholische Frauen, und sogar ein reitender Tod fehlt nicht. Aber bei näherem Zusehen erweist sich, dass von einer inneren Verwandtschaft der beiden, selbst von einer Verwandtschaft entferntester Art nicht die Rede sein kann. Ein geschickter Regisseur hat einige von den Dingen, mit denen jener seine grössten poetischen Wirkungen erzielte, für Theater-Requisiten gehalten und sie — sämtlich im Frühjahr 1902 — zu Bühnendekorationen unter Titeln wie »Unheimliches Schloss«, »Heiligtum am See« verarbeitet. Anderswo als im fälschenden Lichte der Bühnenlampen aber würden diese unter Verzicht auf alle stoffliche Charakteristik durchweg aus der gleichen gallertartigen Masse geformten Felsen, Bäume u. s. w. schlechthin unerträglich wirken. Auch die Porträts sind — mit einer Ausnahme — ebenfalls nur Erzeugnisse einer handfertigen, aber seelenlosen Repräsentationsmalerei.

In solcher Nachbarschaft gewinnt jeder an Wert, der einfach und schlicht sagt, was in ihm ist. Von *Hans Thoma* sind ungefähr vierzig Bilder, grossenteils aus Privatbesitz, vereinigt. Einige ältere Werke, von 1867 an zeigen ihn noch auf dem Wege zu seiner eigenen Art, an der er dann, anfangs gegen die Mode, bis zum heutigen Tage festgehalten hat. Poetische Naturauffassung mit herzlicher Naturliebe verbunden, ist eine Grundlage seines Schaffens; aber auch viel ehrliche künstlerische Arbeit steckt in diesen Bildern. Trotzdem wird man sich gerade in dieser Ausstellung zum Widerspruch gegen die bedingungslose Bewunderung des Künstlers gereizt fühlen. Bei aller redlichen Bemühung im einzelnen ist es ihm doch sehr oft nicht geglückt, den Zusammenhang zwischen den Teilen des Bildes, zwischen Vorder- und Hintergrund, zwischen

Figuren und Landschaft herzustellen. Sehr zu seinem Nachteil unterscheidet sich gerade hierin Thoma von Böcklin, dessen Fabelwesen immer naturnotwendig im Bildganzen stehen. Thoma's Stärke ist die reine Landschaft, insbesondere die Mittelgebirgslandschaft, die er malt, wie man nur etwas malen kann, was man nicht nur kennt, sondern auch liebt. Ausgezeichnete Leistungen dieser Art sind die beiden einzigen figurenlosen Bilder »Bernau Oberlehn«, wo die Bodenform mit wirklich nachfühlender Seele wiedergegeben ist, und die »Regenbogenlandschaft«, wo ein leiser Tonunterschied den breiten Rücken des Vordergrundes von dem abschliessenden steileren Hange trennt.

Durch einen kleinen Raum, in dem einige koloristisch und zeichnerisch sehr feine Porträts von *Kaspar Ritter* hängen, gelangen wir zu der Kollektivausstellung von Werken *Gustav Schönleber's*. Eine venezianische Vedute aus dem Jahre 1886, dunkel und stark komponiert, lässt im Vergleiche mit den jüngeren Werken erkennen, um wieviel heller und natürlicher der Meister — wohl unter dem Einflusse der Strömungen der achtziger Jahre — geworden ist. In vielen Bildern spielt das interessante Motiv oder eine interessante Beleuchtung eine Rolle; besonders schön ein Felsennest an der Riviera, gesehen gegen den ganz durchleuchteten Dunst des Mittelgrundes, und das kleinere »Tellaro«. Dann aber sind Bilder aus der schwäbischen Heimat des Künstlers ausgestellt, wo aus an sich einfachen Motiven eine Fülle feinster malerischer Reize herausgeholt ist.

Für die grosse Mehrzahl der Karlsruher Landschaftsmaler aber ist charakteristisch, dass sie ihre Gegenstände ausschliesslich oder fast ausschliesslich aus dem heimischen Mittelgebirge, noch lieber vielleicht aus dem Hügellande nehmen. Man sagt gewöhnlich, für die Schule von Barbizon sei der Wald von Barbizon von grösster Bedeutung gewesen; ich glaube, dass die Karlsruher Landschafterschule in noch höherem Grade ihre Kraft und Eigenart aus der heimatlichen Landschaft schöpft. Für den Stil dieser Künstler ist es ferner wesentlich, dass sie gewöhnt sind, für den lithographischen Stein zu arbeiten. Aus der in dieser Technik liegenden Nötigung, mit verhältnismässig wenigen Mitteln das Wesentliche auszudrücken, fliesst, auch wo sie auf Leinwand, nicht für die Vervielfältigung durch den Druck, schaffen, die Anregung zu einer stilisierenden Vereinfachung der Ausdrucksweise. Ich fürchte, sie haben dieser Anregung bisweilen zu bereitwillig nachgegeben. *Hans von Volkmann's* bestes, aber trotzdem frühere Leistungen nicht ganz erreichendes Bild ist wohl die Dockweiler Mühle, ein einsames Gehöft an einem Waldende, hinter dem ein ackerbedeckter Hang weit und langsam ansteigt. Die »Eifelberge« zeigen des feinen Künstlers Fähigkeit, Form und Bewegung des Bodens in grosse Fernen hinein darzustellen. Seine »Sommerschwüle« aber scheint mir im Format vergriffen, und auch der Stimmungsausdruck ist hier keineswegs überzeugend. Von den Steindrucken Volkmann's sind die reizvollsten »Weltentlegen« und das »Bachbett«, von denen *Biese's*, der auch als Maler, jedoch nicht besonders glücklich auftritt, das »Schlösschen im Schnee«. *Daur's* »Spätherbst« giebt den Blick quer über ein weites Thal auf den gegenüber liegenden Berghang, *Kampmann's* »Gutshof« eine trotz aller Einfachheit des Motivs sehr reich gesehene und kraftvoll dargestellte Morgenstimmung auf einem Sturzacker, *Nagel's* »Weiden im Winter« einen Bach, nicht so fein, wie die ebengenannten, aber kraftvoller und mit sicherster Perspektive, *Petzet* endlich, wohl ein Schüler Schönleber's und diesem in der Neigung für das »Motiv« nahestehend, eine sehr schöne Abendstimmung mit letztem Sonnenglanz auf einem Thorturm und regungslos liegendem Gewässer. Es wäre zwecklos, in dieser kurzen Überschau, die nur die Hauptwerke und Hauptrichtungen hervorzuheben wünscht, die ganze Reihe der Karlsruher Landschafter herzuzählen. Auch unter den nicht genannten Werken ist manche vortreffliche Leistung. Nur *Ludwig Dill's* sei hier noch mit einigen Worten gedacht. Er scheint mir unter den Landschaftern eine ähnliche Stellung einzunehmen, wie Langhammer unter den Figurenmalern. Seine Stimmungsskala ist nicht sehr gross, aber dafür von intensivstem poetischen Reichtum. Das schönste von den Bildern, die er gesandt hat, sind wohl die »Blühenden Weiden an der Brenta«, wo der Blick aus dem Vordergrunde auf hellgrünende Wiesen geleitet wird. Dem »Abend am Po« mit einer Salbeiwiese fehlt es an bildmässiger Geschlossenheit. Die sechs anderen Bilder behandeln in einer engen Skala von gelben, grauen, braunen Tönen Dachauer Motive mit träumerischer Weichheit. *Franz Hoch,* ein Schüler Schönleber's, noch mehr aber *Oscar Graf*-Freiburg scheinen sich Dill anzuschliessen. Von letzterem sei auch noch ein Märchenbild mit wirklicher Märchenstimmung und eine riesige radierte Pietà von grosser malerischer Kraft genannt.

Überhaupt klingt vielfach auch in der badischen Gruppe ein poetischer Grundton durch. So beispielsweise bei *Friedrich Fehr,* den man nicht warm genug zu der Wandlung, die er seit seinen Münchner Jahren durchgemacht hat, beglückwünschen kann. Seine »Dämmerung« mit den beiden, von den Schatten der herniedersinkenden Nacht märchenhaft umschleierten Kindern an dem Gewässer des Vordergrundes, dem Gehöft mit dem einsamen Licht in der Ferne zeigt ihn als einen Stimmungslandschafter eigener Art, während er sich in den »Schachspielern« als ausgezeichneter Figurenmaler bewährt. Seine Farbe ist tief und reich, der Ausdruck der Bewegung und des Physiognomischen von grösster Feinheit. Man betrachte nur die ungemein charakteristisch gegebene Bewegung der ziehenden Dame und die gespannte Aufmerksamkeit ihres Gegenspielers. In die Klasse der Poeten gehören auch die verstorbenen *Wilhelm Volz* und *Wilhelm Dürr.* Von Dürr sind nur Skizzen ausgestellt, in denen sich seine originelle Auffassung biblischer und legendarischer Stoffe bekundet, von Volz ausser einigen Skizzen und den Entwürfen für eine Kirchendekoration auch ein paar grosse Bilder. Wie freute ich mich, die unentweihte Anmut seiner »Madonna im Grünen« wieder zu begrüssen! Das Bild

ist zwölf Jahre alt; wie wenige, auf den ersten Blick bestechende Bilder könnten wohl die Probe solchen Wiedersehens bestehen! Höchst reizvoll in Farbe und Bewegung ist seine »Badende«; sehr selbständig in der Komposition und sehr stark in der Empfindung seine Bilder des Leidens Christi. *Franz Hein*-Grötzingen ist nicht nur Märchenmaler, sondern auch Märchenerfinder. Ausser einer sehr feinen, mit ganz wenigen Tönen wirkenden Lithographie, der es jedoch an räumlicher Klarheit gebricht, hat er ein Märchenbild mit beinahe lebensgrossen Figuren ausgestellt. Mag ihm auch die Anregung zu seinen »Königskerzen« aus dem Namen der Blume gekommen sein, so ist es ihm doch geglückt, das Litterarische in malerische Anschauung umzusetzen. Zwischen den riesenhaften Königskerzen, von denen ein starkes Leuchten ausgeht, treten einem geharnischten Ritter drei Jungfrauen entgegen, Märchenprinzessinnen oder dergleichen. Es ist vieles sehr schön in dem Bilde; der warme goldige Ton des Ganzen, das Zaghafte, Zurückhaltende der Gebärde bringen wirkliche echte Märchenstimmung hervor. Immerhin möchte etwas mehr Sorgfalt in der Zeichnung, etwas mehr Konsequenz in der Raumgestaltung nicht schaden, da es doch wohl auf mehr als bloss dekorative Wirkung abgesehen ist.

Von den wenigen Porträts wecken die an sich geschmackvollen Arbeiten *Otto Propheter's* den Wunsch, seine Begabung einmal anderen Aufgaben als denen des Salonbildes gegenüber zu sehen. In dem von *Hermann Junker* ausgestellten Bilde eines im Frühsonnenschein über das Feld reitenden Offiziers ist nicht nur der Reiter sehr lebendig geworden, auch die Bewegung des Tieres ist sehr fein, die Wirkung des in ganzer Breite auftreffenden Sonnenlichtes sehr interessant gegeben. Unter den Tiermalern steht hier *Viktor Weishaupt* voran. Der »Wilde Stier« aus dem Besitze des Münchner Kunstvereins zeigt, von wo er ausging: Vom stofflich Interessanten und vom braunen Ton. Seine Entwickelung hat sich dann im Sinne des Pleinairismus vollzogen, und es ist höchst lehrreich, jenes alte Bild etwa mit seiner »Viehherde im Wasser« zu vergleichen, wo er in hellsten Tönen eine ausgezeichnete Charakterschilderung der sehr beschaulich, ganz undramatisch ablaufenden Existenz dieser vortrefflichen Tiergattung bietet.

* * *

Zu den organisatorischen Vorzügen der Ausstellung gehört auch die sehr glückliche Verteilung der plastischen Werke über sämtliche Räume. Von den Auslandstaaten hat sich nur Belgien in hervorragender Weise beteiligt. *Meunier* hat ausser den bekannten Kleinbronzen auch die halblebensgrosse Statue eines Hafenarbeiters ausgestellt, eine in ihrer Einfachheit ungemein eindrucksvolle Darstellung des Mannes, der sich der Kraft seiner Klasse bewusst ist. »Alle Räder stehen still, wenn mein starker Arm es will.« Von *Jef Lambeaux* sieht man die in der Bewegung vortreffliche, aber von Kraftprotzerei nicht ganz freie Ringergruppe in Gips und eine Bronze »Gewissensqualen«. In der Gruppe »Vergebung« von *Pieter Braecke* bebt eine sehr tiefe Empfindung durch Mutter und Sohn. *Jules Lagae* hat eine sehr behagliche Doppelbüste von »Vader en Moeder«, die grosse, sehr tief gefühlte Gruppe der »Sühne«, die ausdrucksvolle Büste eines Philosophen und einen etwas zu florentinischen Johannes ausgestellt. Auch *Dillens* und *Vinçotte* sind gut vertreten. Frankreich zeigt ausser zwei Gipsstatuen von *Bartholomé,* die nicht gerade etwas Neues sagen, fast nur Kleinplastik: die vergoldete Reiterstatuette des Drachentöters von *Frémiet,* Plaketten und Medaillen von *Charpentier* und *Ponscarme;* von *Vallgren* ausser einer Reihe der bekannten Kleinbronzen auch einen lustig bewegten Fries tanzender Kinder und die feingetönte Doppelbüste zweier Mädchen. Die vortrefflichen Kleinbronzen von *Laporte-Blairsy,* eine Brügger Milchfrau, eine Menuet-Tänzerin, eine Büste und eine Klavierlampe seien ausdrücklich hervorgehoben. *Troubetzkoi's* stehende Dame frappiert durch Lebendigkeit und Eleganz.

Von deutschen Bildhauern sind insbesondere *Bermann* und *Flossmann* durch ganze Kollektionen vertreten. Von Bermann's Werken, beispielsweise von seinem weiblichen Akt, so kraft- und empfindungsreich er ist, von der sterbenden Sphinx des Vorhofs habe ich den Eindruck, als habe der Künstler nicht ganz herausgebracht, was er sagen wollte; es bleibt ein ungelöster Rest. Aber auch die Porträts leiden an der etwas gewaltsamen Lebendigkeit. Flossmann hat ausser der bekannten Gruppe der Mutter ebenfalls eine Reihe von Bildnisbüsten in sehr beruhigter, gedämpft realistischer Auffassung ausgestellt. Von *Hildebrand* sind drei Porträts da, darunter die besonders reizvolle Terrakottabüste eines Mädchens und die dem Naturbild gegenüber stark vereinfachte Döllinger's. Man mache einmal, wozu hier Gelegenheit ist, den Vergleich mit dem Döllinger *Josef von Kopf's;* vielleicht wird man sich dann des Unterschieds zweier Stile bewusst. *Max Klinger* imponiert vor allem durch seinen grossartigen Liszt; für die Bizarrerie der halben Frauenbüste aber fehlt mir jedes Verständnis. *Arthur Volkmann's* Reliefs »Jüngling mit Stier« und »Amazone mit Pferd« haben doch wohl gar zu viel Stil. Der »Kuss« von *Fritz Klimsch* erfreut auch hier durch die Feinheit der Gruppenbildung, dann durch die sehr anmutige Formenbehandlung; unter seinen kleineren Arbeiten ist die Bronzestatuette der »Otero« vortrefflich bewegt. *Theodor v. Gosen's* »Geiger« ist eine wirklich in allen Gliedern musikalische Figur; des Künstlers bestes Werk ist vielleicht das in der Bewegung, wie in der Vergoldung reizende Aktfigürchen »Nach dem Bade«. Seine lebensgrosse Perseusstatue aber scheint mir genau das zu sein, was man im Reich der Töne Kapellmeistermusik nennt. *Rudolf Wrba* erweist sich in seinen beiden kleinen Bronzegruppen als ein feiner Künstler; der Aufgabe, die er sich in dem Relief gestellt, scheint er jedoch einstweilen noch nicht gewachsen zu sein. *Ignatius Taschner's* Versuche zur Wiedererweckung der farbigen Holzplastik sind sehr dankens-

wert; sein »Rauhbein« und sein »Wanderer« erfreuen durch einen kräftigen, stellenweise sich freilich der Karikatur gefährlich nähernden Realismus. *Josef Limburg* hat eine von Humor und ausgezeichneter Beobachtungsgabe zeugende Statuette eines jungen Klerikers, dann eine lebensgrosse Büste und eine Porträtstatuette ausgestellt, die beide den feinen Prälatenkopf des Strassburger Weihbischofs vortrefflich wiedergeben. Von badischen Bildhauern sei *Hermann Volz* mit einigen Büsten und einer Darstellung der »Reue«, *Hermann Binz* mit der Bronestatue eines betenden Mädchens und *Ferdinand Dietsche* genannt, der für einen von Friedrich Ratzel entworfenen Brunnen sehr lustige Schildkröten und Salamander, wie sie an den Brunnenwänden hinaufkriechen, gearbeitet hat.

Ein Wort noch über das Kunstgewerbe. Zwei Wohnräume sind ausgestellt, der eine von *Hermann Billing*, der andere von *Max Läuger*, dem Keramiker entworfen. Billing's Möbel zeigen die Absicht, um jeden Preis originell zu sein. Und originell sind sie auch, diese Lehnstühle mit dem weissen Lederbezug, der am Rücken noch dazu mit vielfachem Geriemsel über grauen Plüsch gespannt ist. Ein paar Sitze sind in tiefen Schranknischen angebracht. Es fehlt die Aufschrift: Nur für Kinder! Denn grossgewachsene Leute können beim Aufstehen bestenfalls knapp am oberen Nischenrand vorbeikommen. Uhr und Lampen sind von der bizarrsten Erfindung.

Sehr fein, von vornehmer Behaglichkeit ist hingegen der andere Wohnraum mit ruhig wirkendem Getäfel. Alles ist einfach, fast zu einfach sogar; das meiste auch sinn- und gebrauchsgemäss. Welchem Zwecke aber dient wohl ein Tisch, an dem man unmöglich sitzen kann?

* * *

Zwischen den Modernsten hängen im grossen badischen Saal vier Bilder von *Feuerbach:* Eine Landschaft heroischen Stils, eine Frau am Meere (übrigens nicht die beste von den verschiedenen Gestaltungen des gleichen Motivs) und zwei Porträts der bekannten Römerin. Sie wirken hier, als ob über vielfältiges Stimmengewirr ein einzelner Ton, rein und stark, sich siegreich erhöbe. Nur von einem Punkte der Ausstellung noch geht eine ähnliche Wirkung aus: von den Bildern Segantini's. Es ist die Einfachheit der Formensprache, die diese beiden Grossen gemeinsam haben, so ferne sie einander sonst stehen.

Holzschnitzerei von Franz Zelezny in Wien

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Berlin SW., Dessauerstrasse 13.
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. m. b. H., Leipzig.

DER SOMMER ○ ○ ○
ORIGINALLITHOGRAPHIE
VON FR. KALLMORGEN

RUDOLF VON ALT. BERGWAND IN GASTEIN

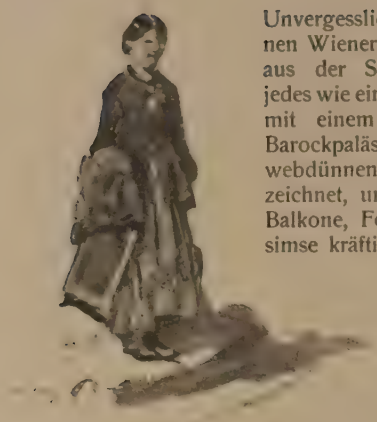
RUDOLF VON ALT

ZUM NEUNZIGSTEN GEBURTSTAGE

VON LUDWIG HEVESI

Rudolf von Alt. Sonnenfinsternis in Wien 1842

ZEHN Jahre sind es her, da feierten sie im Wiener Künstlerhause den achtzigsten Geburtstag Rudolf Alt's (damals noch ohne »von«). Da hing ein Aquarell von ihm, das war etwas ganz Ungewöhnliches, denn es trug den Vermerk: »28. August 1892«. Er hatte es an seinem achtzigsten Geburtstage vollendet. Es stellte den Platz »Am Hof« vor, mit dem Radetzkydenkmal vor dem Kriegsgebäude. Die Häuserreihen und das Gewühl weisser Zeltschirme flimmernd von Sonne, vor dem ruhigen grauen Hintergrunde, in den sich rechts die Bognergasse tief hineinsenkte. Diese kühn verkürzte Gasse, mit der Kraft ihres Reliefs, mit dem lebendigen Puls ihrer Körperlichkeit, war erstaunlich. So tief und satt in ihrer Tonigkeit und im Gegensatz zu den hellen Strecken des Bildes. Das war er ganz, noch immer, der alte Alt. Einige Verehrer kauften das Bild und stifteten es der modernen Galerie. Das war überhaupt eine merkwürdige Ausstellung. Man hatte eine ganze Rudolf Alt-Ausstellung veranstaltet, eine Heerschau (eine »Schmelz« sagt man in Wien) von 522 Alt, aus allen Stadien seines Lebens. Ich suche den Katalog heraus, der ganz vollgekritzelt ist mit meinen Notizen. Es war wirklich ein besonderer Anblick. Da waren Inkunabeln seiner Kunst von 1829 (Klosterneuburg und der Salzburger Petrikirchhof, aus der akademischen Galerie), zierlich gezeichnet und dünn angefärbelt. Ein Aquarell von 1830 (Eigentum des Erzherzogs Karl Ludwig) zeigte den Niederblick vom Kapuzinerberg auf Salzburg, die ganze Stadt in steiler Draufsicht gegeben. Dach für Dach förmlich niedergeschrieben mit der reinlichsten aller Handschriften. Diese Bilder aus den dreissiger Jahren sind das zierlichste, was man sich auf Papier denken kann. Ein Ausblick auf die Weilburg in Baden bei Wien, vom Fenster aus gezeichnet, macht den Eindruck, als sei jede Baumkrone einzeln eingetragen. Das sind schon eher Miniaturmalereien, oder auch Miniaturzeichnungen. An einem Stephansturm von 1839 erscheint das ganze gotische Spitzenwerk Masche für Masche und Zacke für Zacke wie mit der Federspitze nachgeklöppelt. Auch in Italien, wo er 1833 zum erstenmal auftaucht, arbeitet er sich so durch Venedig, Verona, Mailand, aber das farbige Land weckt auch seine Farbe auf. Da ist ein Hof des Dogenpalastes (1839), der sieht aus wie ein glühender Ziem, ins Mikroskopische verkleinert. Damals waren alle Maler zunächst Zeichner; die Farbe ging über Europa auf, wie ein langsames Morgenrot, von Westen her. Ein köstlicher Hradschin mit Karlsbrücke (1840) gleicht einem fein kolorierten Stahlstich. Anderes ist schlechtweg aquarellierte Federzeichnung. Aber wie verstand auch dieser junge Mann zu zeichnen, mit einem angeborenen Vedutengeist, der mit einem Nichts einen Charakter umriss.



Unvergesslich bleiben die kleinen Wiener Bleistiftzeichnungen aus der Sammlung Lobmeyr, jedes wie ein Notizbuchblättchen, mit einem der alten Wiener Barockpaläste, in grauen spinnwebdünnen Strichelchen aufgezeichnet, und nur die Portale, Balkone, Fenstergiebel und Gesimse kräftig, fast schwarz hineingesetzt. Die Monumentalität des Gesamteindruckes ist auf einem solchen Papierschnitzel wie in eine mathematische Formel gefasst. Sechs Gulden, sagte mir einst der alte Herr, zahlte ihm seiner Zeit der »altwiener« Kunsthändler Heinrich Friedrich Müller am Graben für so ein Blatt. So stenographierte er seine Eindrücke, teils für eigenen, teils für fremden Gebrauch. Und unter seiner Hand wurde alles interessant. Wenn er es sah, sah es sehenswürdig aus. Ich weiss nicht mehr, wem ein gewisses kleines Aquarell gehört, das eine Seite des Burghofes darstellt, die mit der Hauptwache. Eine lange öde Fronte, mit einem langen öden Dache, in natura das Ideal der Langweile. Rudolf Alt machte daraus ein Kabinettstück, ein malerisches Kuriosum. Nichts Wohligeres als das mannigfach angewitterte Grau jener uralten Putzfassade, das durch nichts Architekturales gestört ist. Und nichts Amüsanteres als jenes langweilige Dach, das die Regen von Jahrzehnten mit zahllosen senkrechten Streifen in allen Farben bemalt haben, mit langen und kurzen, verschieden dicht gruppierten, dass man ein ungeheures Sonnenspektrum zu sehen glaubt. Und dieses Dach ist obendrein mit ganzen Scharen von Rauchfängen, Kaminen, Schloten und Schlötchen bedeckt, von allen Formen und in allen Gruppierungen; das ist doch noch unterhaltender als das angeblich langweilige Dach. Mit solchem Auge sieht Rudolf Alt die Dinge an.

In vormärzlicher Zeit staken viele Maler tief in der Lithographie. Auch Pettenkofen, auf dessen Palette sich später so viel buntes Feuer sammelte, lithographierte damals in grossen Werken die österreichische Armee und die Heldenthaten ihrer Subalternen und Gemeinen. Auch ihr erster Kolorismus hatte dann diesen lithographischen Ton und besonders den Tondruckton. Kelheim war die Hauptstadt der mitteleuropäischen Farbe. Bei Rudolf Alt fand sich zunächst ein reizvoller, schummriger Schatten ein, und zwar kein brauner, sondern ein schwärzlicher, noch geradeswegs von der Feder her. Wie er eine solche Schattenmasse in seine Veduten hineinlegte und ihr einen phantastisch ausgezackten Umriss gab, aber auch innerhalb dieses Schattens ein Wimmeln von feinem Leben vor sich gehen liess, das gab seinen Scenerien so viel räumliche Gliederung. (Siehe unser Pantheonbild, wo man etwas davon merkt.) Die Farbe fand sich mit den Jahren ganz nach Bedarf ein, bald trüber, bald glänzender, beeinflusst von Strömungen, von Pettenkofen, von Makart, aber immer so altisch, dass man ihn auf den ersten Blick erkennt. Daran und an dem eigentümlichen Gewimmel, dem »Gewurl«, um es wienerisch zu sagen, das die Natur immer und immer hat. Sich in eine Unabsehbarkeit von Detail hinein zu stürzen, auf Nimmerherauskommen, das war von jeher seine Hauptpassion. So eine ganze Thalwand von Gastein, mit all ihrem Gewühl von Fels- und Baumformen. Oder das ganze kraus-gotische Kirchengestühl im Chore von St. Stephan. Oder ein Saal wie in Schloss Rosenberg, mit Haut und Haar, mit dem Tapetenmuster sogar. Oder ein Fleckchen im Gestein mit einer ganzen Alpenflora; der »letzte Baum im Wienbett« mit seinen sämtlichen Blättern, die er rein gezählt haben muss; die alten Marmore der Markuskirche mit sämtlichen Launen ihrer Äderungen, Beklecksungen und Zwiebeldurchschnitte; sämtliche Bogen des Kolosseums, Reihe für Reihe, jeder mit einem anderen Ausschnitt von Natur in seinem Rahmen. Und dergleichen mehr. Und dabei war er nie ein Abschreiber, noch weniger ein Fabrikant. Den Stephansturm, den er anno 1832 zum erstenmal, und dann noch, er weiss selber nicht

Studien (Schulmädel, Bauernhaus, Fürst Metternich 1852)

RUDOLF VON ALT

WALDMOTIV

Rudolf von Alt. Hradek

wie oft malte, hat er jedes einzelne Mal nach der Natur gemalt. Ein Altwiener wird doch den anderen nicht betrügen. Am liebsten malt er ihn aus einem Fenster des alten Leinwandgeschäftes Kranner am Stephansplatz, im ersten Stock oben, unter dem Geplauder der arbeitenden Mädchen; das erinnert ihn an seine zehn »Kanari« in dem grossen, von Herbeck ererbten Vogelhause, das in seiner eigenen Stube neben dem Zeichentisch steht. Und der Stephansturm ist sein ältester Freund, den er kennt wie sich selber. Er sieht ihm alle seine Gemütsstimmungen an. Wie er tiefdüster in einen gelangweilten Novemberhimmel emporstarrt, oder sich gespenstisch als turmhohes bleiches Skelett von schwarzen Wetterwolken abhebt. Einmal löst er sich dunkel vom Boden und wird im Aufsteigen immer heller, er verklärt sich zusehends, bis er hoch oben mit einem goldenen Blitz endet. Einmal kehrt er das Geometrische hervor und summiert sich, spitzt sich zu wie ein Rechenexempel. Ein andermal wächst er wie ein lebender Baum vor unseren Augen auf, treibt Zweig um Zweig, Blatt um Blatt und ist schliesslich mit zahllosen weissen Blüten bedeckt. Andere Maler von Stephanstürmen legen lieber eine Photographie vor sich hin und liniieren die Sache hübsch sauber herunter.

Gewimmel ist Bewegung, und Bewegung reizt. Das Auge spielt mit ihr, wie die Katze mit dem Wollknäuel. Rudolf Alt wohnt (seit 61 Jahren!) Skodagasse Nr. 18 im zweiten Stock. Er malt gern zum Fenster hinaus, und so malte er einst seine Gasse, wie sie sachte abwärts streicht und in die Alserstrasse hineinschwenkt. Und daran reizte ihn hauptsächlich das Pflaster mit den unzähligen Pflastersteinen, die da unter ihm in unregelmässigen Reihen vorüberwimmelten. Von diesem Fenster blickt er jenseits auf den Hof des Eisenfabrikanten Kitschelt, mit einer Schmiedeesse und unabsehbarem Gerümpel von altem Eisen in alten Rostfarben. Auch das malte er einmal, als er gerade 85 Jahre alt geworden, so in seiner Weise, und es wurde ein gefeiertes Bild. In der Ausstellung fand man es eines Tages mit Lorbeer und Blumen bekränzt von den jungen Leuten, die heute die Secession bilden und ihn als Ehrenobmann an der Spitze haben. Wenn er sich an solches Malen macht, folgt er auch nur dem Augenreiz. Er beginnt an der Stelle, die ihn besonders gepackt hat und malt weiter, schreibt mit dem Pinsel weiter, so weit der »Whatman« reicht, und noch weiter, denn er stückelt nach Bedarf neue Zipfel an. (Mein Gott, die Welt hat gar so viele Zipfel.) Ich habe ihn auch auf der Strasse so malen sehen, stehend, wie im Vorübergehen, ein winziges Malzeug in der Hand; man kann ja aus dem kleinsten Tintenfass das grösste Heldengedicht schreiben. Er kann sich das leisten, schon weil er den mechanischen Apparat der Perspektiviker nicht braucht. Er hat sich seine kühnen Perspektiven nie mit dem Lineal konstruiert und war nie auf der Jagd nach enteilenden Fluchtpunkten. Ihm war das perspektivische Fühlen schon angeboren, ehe Mariano Fortuny geboren wurde, um der Welt zu zeigen, dass das geometrische Konstruieren solche Dinge eher verdirbt als fördert. Und es ist noch nichts eingestürzt, was er so mit dem Pinsel unmittelbar aus dem Auge heraus hinperspektiviert hat. Ich denke da an den Arkadenhof im alten Renaissancepalast der Fürsten Porcia in Spital an der Drau, mit den mächtigen dunklen Rundbogen vorne und dem

steilen Gegeneinander der dahinter zurückfliehenden Linien. Und an die gotische Franziskanerkirche in Salzburg mit ihrer einzelnen Mittelsäule, auf deren Haupt die eleganten Bogen von allen Seiten konzentrisch niedersteigen. Und an die Treppenhalle des Belvedere, mit dem Weiss-in-Weiss ihrer grosszügigen Rokokostuccaturen und den seltsamen Verschiebungen der Treppenarme und Brüstungen, die gleichzeitig in die Lüfte und unter die Erde steigen. Und an die gewaltigen Bücherpaläste der Barockzeit, die goldstarrenden, farbenschwimmenden Säulensäle der Bibliotheken in der Hofburg oder im Stift Admont. Und an die lange enge Wipplingerstrasse, in deren felsspaltartiger Kluft er die lange Barockfassade des alten Rathauses mit allen ihren symmetrischen Krümmen und Schrägen so musterhaft flach und dennoch deutlich unterzubringen weiss. Dieses und noch manches andere grosse Blatt sind Bravourstücke der Gattung. Während im Gegenteil der sonst ganz treffliche Alois Schönn in seiner Ansicht der »Freiung« den Turm der Schottenkirche trotz alles geometrischen Konstruierens nicht standfest herausgebracht hat. Im Museum der Stadt Wien kann man bequem diese Vergleiche ziehen.

Zu den angenehmsten Gewimmeln gehören ihm von jeher die Interieurs. Einen malerischen Innenraum mit seinem endlosen Kleinzeug von Nutz- und Zierwerk so von A bis Z hinzuschnörkeln und hinzusprenkeln war ihm stets willkommene Leibesübung. Das erste solche Bild, sagte er mir, war der Billardsaal des berühmten Klinikers Professor Skoda, seines Nachbars in der Skodagasse, die damals noch Reitergasse und noch früher Kaserngasse hiess, wegen der nahen Kavalleriekaserne. So ist Rudolf Alt im Laufe der erwähnten einundsechzig Jahre aus der Kaserngasse in die Reitergasse und aus dieser in die Skodagasse gezogen, ohne auszuziehen. Er hat seither an die dreihundert Interieurs gemalt und, wie er sagt, daran eigentlich seine Aquarelltechnik ausgebildet. Und welche Prachtstücke sind darunter, z. B. aus der Makartzeit, wo Pracht ja das tägliche Brot war. Voran gleich Makart's Atelier, diese Vision, dieser Superlativ von irgend etwas, das gar keinen rechten Namen hat, aber damals in der Wiener Luft lag, in der Luft des berüchtigten »volkswirtschaftlichen Aufschwungs«, dem der Krach folgte. Der Geldkrach und . . . der Farbenkrach. Dann das Makartzimmer Nikolaus Dumba's, ein Arbeitszimmer in dunkelbraunem Eichenholz, die Wandtäfelung mittelst vieler Säulchen in Bücherfächer aufgelöst, die oberen Wandflächen und die Decke mit Makartscenen bedeckt, mit üppigen Allegorien auf Künste und Gewerbe, in der damaligen ersten furia veneziana dieses »Bruder Rausch«. Und wie viele andere aparte Wiener Gemächer sind so gemalt, besonders bei Kunstfreunden, wo viel schönes Menschenwerk dabei mit zu konterfeien ist. Im Schlösschen des Malers Amerling z. B., das ein ganzes Museum voll rarer Dinge war. Man muss nur etwa sehen, wie er eine Wand voll Bücherrücken, von schichtenweise hingelagerten Mappen- und Albumwerken mit

Rudolf von Alt. Bei Mödling (Studie)

RUDOLF VON ALT — DAS PANTHEON (1873)

all ihrer Goldzier leicht und breit hindetailliert. Unwillkürlich erinnert es an die grosse innere Verwandtschaft mit jenem anderen uralten Allseher und Allmaler, Menzel. In den Palästen Wiens stehen und hängen viele solche Ansichten aus fernen Schlössern der Besitzer. Im Palais Auersperg, im Palais des Grafen Karl Lanckoronski. Fürst Liechtenstein hat viele; bloss die Ansichten aus seinem Schloss Hollenegg in Steiermark tragen Daten von 1866 bis 1890. Wie schön ist z. B. der Schlosshof (1866) mit seinen prachtvollen Epheugehängen, starrend von Blumenschmuck und ganz in Sonne gebadet. Fürst Longueval-Bouquoy in Gratzen besitzt eine lange Reihe Alt'scher Interieurs; aus Schloss Rosenberg allein sah ich zwölf (bezeichnet 1853 bis 1857); das Maximiliansgemach, das Ferdinandsgemach u. s. f. Damals sah man diese Sachen noch romantisch an; Alt malte eine ganz ritterliche Ansicht der Burg, im Abenddämmer, mit der Mondsichel am Himmel. Und damals hatte er noch die ganze vormärzliche Sauberkeit. In den Ansichten aus Schönbrunn (Erzherzog Karl Ludwig, 1853 bis 1856) sieht das Aquarell wie die feinste Lithographie aus. Der alte Herr hat mir gelegentlich manches aus so früher und noch früherer Zeit erzählt. Vom Fürsten Klemens Metternich etwa, dem allmächtigen Staatskanzler, den er anno 1852 mit seiner ganzen Familie im Wohngemach zu malen hatte. 1852, das ist das Jahr des Staatsstreiches in Paris. Der Fürst sass und las in der Zeitung die Berichte über die Missethaten Louis Napoleon's, über dessen Schlechtigkeit er nicht wenig loszog. (Wir geben die kleine Bleistiftstudie, in der er sich damals den Fürsten auf einem losen Papierschnitzel »notiert« hat.) Bei Hofe war die Malerfamilie Alt schon viel früher bekannt. Der Vater, Jakob, und die Söhne, Rudolf und Franz, sämtlich solche Vedutentalente. Und da komme ich auf die sogenannten Guckkastenbilder des Kaisers Ferdinand, über die noch immer von Zeit zu Zeit irgend eine neue Version auftaucht. Am Michaelerplatz, Ecke der Herrengasse, ist das uralte Delikatessengeschäft »zu den drei Laufern«. Das gehörte in den vierziger Jahren dem Vater des später berühmten Architekten van der Nüll. Der liess sich für sein Schaufenster einen Guckkasten machen, mit einem Hohlspiegel, durch den man das eingeschobene Bild vergrössert sah. Der geschickte Gurk, einst Hofmaler des Feldmarschalls Fürsten Schwarzenberg, malte die Ansichten dazu. Der damalige Kronprinz Ferdinand kaufte den Kasten, den Spiegel aber bekam er nicht mehr, den hatte der Apotheker Moser aus der Josefstadt erworben. Der Kronprinz liess sich durch Plössl, den weltberühmten Optiker des damaligen Wien (die Plösslgasse ist nach ihm benannt), einen neuen Spiegel machen und bestellte bei Jakob Alt Ansichten. Jeden Monat wurden vier abgeliefert und das Stück mit zwanzig Gulden bezahlt; später monatlich nur zwei, aber zu dreissig Gulden. Das ging lange so fort und Rudolf teilte sich mit dem Vater in die Arbeit. Jahrzehnte später sah er in der Hofburg ganze Mappen voll dieser Veduten und traute seinen Augen nicht, dass er diese Dinge gemalt haben sollte.

Die Zuckerbäckerin vom Alsergrund

Altwien im Spiegel Rudolf Alt's gesehen, hat einen eigenen Reiz. Jener erste Stephansturm von 1832, in kaiserlichem Besitz, ist noch in Öl gemalt. Das Aquarell galt damals für etwas Minderwertiges. Und gerade im Aquarell hat Alt den vollen Reiz seiner Farbe und seiner raschen Hand gefunden. Dennoch sieht man auch jene alten, etwas schweren Ölbilder gern. Mich hat immer auch die Staffage angezogen, dieses viele Publikum in seiner vollen Dazumaligkeit, diese Biedermeierbevölkerung in der altklugen Putzigkeit ihrer Tracht. Eine Zeit lang gehörte es zu den Stichwörtern punkto Alt, dass er »leider« mit seinen Figuren die Strassenbilder verderbe. Wie ungerecht! Er verstand sich auf seine alten Wiener ganz vorzüglich und sie laufen noch heute ganz lebendig in seinen Bildern herum. Absichtlich geben wir ein paar solche Figürchen wieder (die farbige sieht allerdings im Original unvergleichlich lustiger aus), denn sie haben ihr eigenes Gepräge und eine ganz liebenswürdige Typik. Auch ziehen wir eines der Selbstbildnisse dieses Landschaften- und Städtemalers (aus dem Besitze seiner Tochter Luise) irgend einem von fremder Hand vor. Er sieht sein Gesicht an, wie eine andere interessante Gegend, Ruinengegend, würde er in seiner scherzhaften Weise sagen. Die Familie besitzt noch sein Bild aus dem

ersten Lebensjahr. »Sie werden mich schwerlich erkennen,« meinte er, als er es mir zeigte. Aber das goldblonde Büblein auf dem Schosse seiner Mutter schaut bereits mit dem nämlichen hellen Blau der Augen in die Welt, wie der Neunzigjährige. Er hat noch jetzt ein merkwürdig scharfes Auge. Von seinem Maltisch aus, in der Nähe des Fensters, sah er deutlich, welche Blätter wir im Hintergrunde des Zimmers aus den ungeheuren Mappen holten, und knüpfte an jedes seine Bemerkungen. Auch auf dem Fächer, den wir abbilden (Eigentum seiner Tochter), hat er unter anderen Kuriositäten sein Porträt gemalt. Das schwarze, kraus verschnörkelte Ding in der Mitte ist der alte Brunnen in Bruck an der Mur, mit dem prächtigen eisernen Renaissancegitter. Er ist ein alter Freund von solchen alten Gittern. Zu Klosterneuburg ist der berühmte Verduner Altar, diese »pala d'oro« aus vergoldeter Bronze mit 59 biblischen Scenen in farbigem Grubenschmelz. Man sieht es nur durch ein feines eisernes Schnörkelgitter, wie durch einen schwarzen Schleier mit sehr grossen Maschen. Das ist auch so ein Gitter, dessen Schwarz auf Gold den Künstler wiederholt gereizt hat.

Ich gerate aus dem Hundertsten ins Tausendste, ungefähr wie er aus dem Ersten ins Neunzigste geraten ist. Ich zeichne sein Leben, wie er seinen Stephansplatz, indem er an einer beliebigen hübschen Stelle beginnt und immer weiter geht, bis er schliesslich auf allen Seiten anstückeln muss. An äusseren Ereignissen ist bei ihm eigentlich weiter nichts zu vermerken. Ein ruhiges, fruchtbares Leben liegt weithin ausgebreitet. Ein schlichtes österreichisches Künstlerleben, das nur die Kunst und die Familie kannte. Schätze waren natürlich auch nicht zu sammeln, Ehren fanden sich irgendwie ein, auffallend spät: der Professortitel, der österreichische Ritterstand. Er lebte nie nach aussen; nur so für sich und die Seinen. Es ist bezeichnend, dass er nie in Paris war, das hätte zu viel gekostet. So oft es die Mittel erlaubten, ging er nach Italien. Er schickte auch nie etwas ins Ausland, das Bilderverpacken war ihm ein Greuel und das Zeug wäre ja doch wieder zurückgekommen, meint er. Von einer Pariser Weltausstellung kam ihm einmal ein Ehrendiplom ins Haus. Im allgemeinen aber blieb er für das Ausland in eine dichte Wolke des Inkognitos gehüllt. Auch die löbliche deutsche Kunstgeschichte nahm von seiner Existenz keine Notiz. Bei alledem war er nichts weniger als ein Stubenhocker und ein Kirchturmmaler (wie es Kirchturmpolitiker giebt); wenn auch sein Kirchturm der hohe bei Sankt Stephan gewesen wäre. Seine freizügige und freizüngige Natur steckte sich immer alle Schranken so weit als möglich. Ich finde unter seinen Blättern welche aus Nürnberg (der »schöne Brunnen« war stets einer seiner Lieblinge, den er schon in seiner frühen Ölzeit liebevoll gemalt hat) und aus Luzern, aus Krakau, aus Szegedin an der Theiss, ja selbst aus Odessa und der Krim (1863), wo er das kaiserliche Lustschloss Livadia, aber auch allerlei bunte Tatarendörfer um Yalta und Baktschi-Sarai, und sogar das Innere eines Harems malte. Italien wurde eine zweite Heimat. Auf dem Markusplatze liess er noch österreichisches Militär in damaligen weissen Waffenröcken bummeln. Wie oft hat er das römische Forum gemalt; ich sehe es bei ihm 1835 beginnen und 1873 aufhören; noch ganz als Campo Vaccino, unausgegraben, ein Stück Campagna mitten in die steinerne Stadt versetzt, mit weidenden Büffeln bei jenen wahrzeichenhaften drei Tempelsäulen. Wenn ich sein Forum vom Jahre 1866 hätte, dessen Wasserfarbe eine Ausgiebigkeit von Sonnenwärme hat, dass man eher an Sonnenblumenöl als an Wasser denkt, ich würde es über meinen Schreibtisch hängen, um mich beim Schreiben an diesem gemalten Klima zu stärken.

In Wien hat Rudolf Alt eine Stellung, wie noch kein Wiener vor ihm. Er ist der lebendige Chronist dieser Residenz. »Saget, Steine, mir an . . .« Was diese Steine sagen, und wovon sie schweigen und träumen, das hat er alles drei Menschenalter hindurch treulich gemalt. Ihre Erinnerungen und Hoffnungen, ihr Absterben und Neuerblühen. Er hat ein demoliertes Wien gemalt, von dem kein Stein mehr zu sehen, und ein langsam nachwachsendes, eine Verjüngung nach der anderen. An seinen Bildern sahen die Wiener erst, wie malerisch ihre alten krummen Gassen und verzwickten Mauerwinkel waren. Wie bildhaft, motivmässig die mittelalterlich steilen, hohen Dinge sich oft gruppierten, und welch auserlesene feine Töne der alte Mauerputz der breitgestirnten Barockhäuser nachgerade spielen gelernt. Diese Patina des Putzes war an sich eine feine koloristische Schule, die das Auge empfindlich machte für Sechzehntel- und Zweiunddreissigsteltöne von Gelbgrau und Graubraun. Viele Wiener Aquarellisten gehen seitdem in diese Schule. Alles in dieser gemauerten Welt wurde ihm Phänomen, malerische Naturerscheinung. Der Alltag überraschte ihn fortwährend mit kleinen und grossen Wundern. Wie sollte er also eine Sonnenfinsternis »auslassen«, wenn der liebe Gott die Wiener mit einer erfreute, wie am 8. Juli 1842? (Wir geben diese Studie auch eigens, wie er sie auf der Türkenschanze bei Wien sah und gewissenhaft in Öl malte.) So früh schon hatte er diese atmosphärischen Passionen. Überhaupt melden sich bei ihm von jeher allerlei moderne Züge. Unsere kleine Landschaft von Hradek, gewiss kein Effektmotiv, das Gegenteil von »pittoresk«, hat in der leisen Bodenbewegung und in der Empfindung für die Natur der Ackerkrume ein so intimes Leben, wie es erst Emil Schindler viel später zu malen verstand. Man denke sich aber zu diesem Blatte die Farbe; das Schwarzgrün der fernen Baumgruppen, die blendenden Pointen der Gebäude, das quer hindurchfliessende Sonnenlicht hinter der ersten Bodenfalte und die feinen Tonunterschiede zwischen den Hügelzügen des Hintergrundes. In der kleinen Mödlinger Studie, mit den künstlichen Ruinen auf den Hügeln, sieht man den uralten Wiener Landpartiengeist an der Arbeit, die Freude an jener Mannigfaltigkeit im engsten Erdenwinkel, die den Wiener Wald auszeichnet. Dabei ist gerade diese Studie, wie sie da in der Sommersonne schwimmt,

RUDOLF VON ALT

DER STEPHANSTURM (1893)

mit einer flotten Sicherheit wie zum Sonntagsvergnügen hingewaschen, dass man sie fast einem anderen zuschreiben würde. Dagegen zeigt unser farbiges Gasteiner Bild, wie auch die beiden anderen grossen Waldbilder, den Rudolf Alt des letzten Jahrzehnts mit seiner vollkommen durchgereiften Tüpfeltechnik. Diesen Pointillismus hat er keineswegs den Franzosen nachgepünktelt, sondern er lässt sich bei ihm schon in den sechziger Jahren nachweisen. Später, als seine Hand zu zittern begann, so dass seine Schriftzüge einer halb ausgedehnten Spiralfeder gleichen, machte er sich aus jenem punktweisen, scharf zielenden Hintreffen mit der Pinselspitze ein eigenes System,

Rudolf von Alt. Der schöne Brunnen in Trient. 1873

ja eine eigene Virtuosität. Die Abbildungen geben die Bilder natürlich verkleinert, und das lässt den Vortrag kleinkörniger erscheinen, als er in der That ist. In der Originalgrösse hat er Saft und Kraft in ganz erstaunlichem Grade. Und gerade heute, in neo-impressionistischer, divisionistischer Zeit, ist das von selbst hochmodern geworden. Die eine dieser Landschaften, die mit der Sonnenscheibe in der Laubkrone rechts, ist im Sommer 1901 gemalt (!). Von einer neunundachtzigjährigen Hand. Es ist der Ausblick von seiner Veranda in Goisern bei Ischl, oder vielmehr in Lasern bei Goisern, wo er schon den vierten Sommer verbringt. Vielleicht sitzt er auch gerade jetzt auf dieser Veranda und malt diese Wiese mit den grossen Bäumen und dahinter einen Buckel des Ramsauer Gebirges. Als dieses Bild vorigen Herbst in der Secession ausgestellt war, ging eine Art Rührung durch das Publikum. Wie die Sonne durch diese Baumkrone scheint und das Laub in feurigen Dunst auflöst, der in breitem Streifen niedertrieft — das ist ein förmlich secessionistisches Experiment. Dieser Patriarch hat noch Lust zum Problematischen. Gleichzeitig war auch unsere Ansicht des Pantheons ausgestellt, von 1873, noch mit den »Eselsohren des Bernini« über dem antiken Giebeldreieck. Darin ist sein ganzes meisterhaftes Können von damals. Die schwungvolle Freihändigkeit seines Zeichnens und die schon erwähnte Kunst des Wirtschaftens mit grossen Schattenmassen. Unser Stephansturm ist vom Jahre 1893. In ernster, fast etwas düsterer Majestät ragt er auf, in die historische Farbe eines Denkmals der Zeiten getaucht. Das grosse, fast schwarze Haus rechts ist das altehrwürdige Kurpriesterhaus; dahinter sieht man in hellerem Grau einen Flügel des »Deutschen Hauses« (vom deutschen Ritterorden). Und das schiefwinkelige Stück alter Stephansplatz, das sich zwischen diese vierschrötigen alten Gebäude hineinschiebt, mit seinen verschiedenartigen Pflastern und dem Fiakerstandplatz rechts, und dem schiefstehenden Schimmelgespann vor dem Omnibus links, und mit all den Leuten und Toiletten und Strassenlaternen (jede anders), kurz all dem »Zeugs«, . . . das spricht für sich. Und für Rudolf Alt, der den Stephansplatz zu einem Rudolf Altplatz gemacht hat. —

Aus Ver sacrum

RUDOLF VON ALT

DIE KANZEL IM STEPHANSDOM

RUDOLF VON ALT

AUS GOISERN. 1901

RUDOLF VON ALT — Original in der k. u. k. Gemäldegalerie in Wien — WIEN VON BELVEDERE

RUDOLF VON ALT — Original in der k. u. k. Gemäldegalerie in Wien — DOGENPALAST

RUDOLF VON ALT

DER STEPHANSPLATZ

Aus Ver sacrum

RUDOLF VON ALT

AQUARELL

BÜCHERSCHAU

Seit dem vorigen Jahre ist in Wien der Versuch gemacht worden, etwa in der Art des Figaro-Salon, das Beste, was die jährlichen Ausstellungen zusammenführen und nach kurzer Frist auseinander flattern lassen, in guten Illustrationen festzuhalten. Aber das Wiener Unternehmen, dass sich **Ars nova** betitelt und im Verlage von *Max Herzig* erscheint, zeichnet sich vor dem französischen Werke zunächst schon dadurch aus, dass es sich auf eine kleine Zahl von Kunstwerken beschränkt, diese aber in der edelsten Reproduktionsart, nämlich in Heliogravüre, mustergültig wiedergiebt.

Der äussere Eindruck des schweren Grossfoliobandes ist ein geradezu überraschender. Eine Decke von so künstlerischer Wirkung, ein solcher Prachtband im besten Sinne ist selbst Kolo Moser, dem wir ihm verdanken, nicht oft gelungen. Auch das Vorsatzpapier ist von einem, wir möchten sagen beneidenswerten Geschmacke, der allerdings den Künstler bei der Druckumrahmung des Textes für unser Empfinden leider verlassen hat. Dieser Text ist für den Jahrgang 1901 von Julius Meier-Gräfe in Paris abgefasst und will in der Form eines Essays eine Wertung des augenblicklichen Standes der Kunstproduktion, wie sie sich in den Ausstellungen des verflossenen Jahres dokumentiert hat, geben. Die nun folgenden Bildertafeln (diesmal sind es 45) sind mit feinem Empfinden für das Interessante und Bleibende aus der Masse des im In- und Auslande zur Schau gestellten von *Félicien Freiherrn von Myrbach* ausgewählt, dem Herausgeber des ganzen Unternehmens. Die Auswahl, die alphabetisch geordnet ist, beschränkt sich in diesem ersten Bande nur auf Malerei und Plastik; für die Folge sollen auch Architektur und Kunstgewerbe in den Kreis des Werkes gezogen werden. Die Heliogravüren sind allen Lobes würdig und der Preis von 100 Mark ist für das Gebotene eigentlich wohlfeil. Eine Aufzählung der Bilder erübrigt sich: wer die hauptsächlichsten Jahresausstellungen 1901 besucht hat, wird hier das meiste wiederfinden, was ihm besonderen Eindruck gemacht hat. Ars nova soll nun alljährlich wiederkehren. Wir werden also bald Anlass haben, einen neuen Band zu begrüssen.

Als der Berliner Bildnismaler **Max Koner** am 7. Juli 1900, kaum 46 Jahre alt, seiner Kunst und seinen zahlreichen Freunden durch einen jähen Tod entrissen wurde, empfand man wohl die Schwere des Verlustes, aber seinen ganzen Umfang erkannte man erst, als fast sein ganzes künstlerisches Schaffen in einer Sonderausstellung zusammengefasst wurde. Damit sollte aber sein Gedächtnis nicht aus den Herzen der Lebenden schwinden. Jetzt hat ihm Max Jordan, der frühere Direktor der Berliner Nationalgalerie, ein Ehrendenkmal in einer mit warmer Begeisterung geschriebenen Biographie gesetzt, die als 56. Band der bekannten von H. Knackfuss herausgegebenen Künstler-Monographien (mit 75 Abbildungen, Bielefeld und Leipzig, Velhagen & Klasing, Preis 3 M.) erschienen ist. In trefflichen Abbildungen werden uns Staatsmänner, Parlamentarier, Gelehrte, Künstler, Grössen der Industrie und der Handelswelt vorgeführt, und daran schliesst sich ein Kranz schöner und interessanter Frauen, in deren Wiedergabe der Künstler, ohne in fade Schmeichelei zu verfallen, den ganzen Zauber und die volle Anmut seiner Kunst entfaltet hat.

Von **Émile Mâle's** Werk l'art réligieux du XIII. siècle en france, über dessen ausserordentliche Bedeutung für die Geschichte der mittelalterlichen Kunst vor wenigen Monaten hier gesprochen worden ist, ist bereits eine neue Auflage erschienen (Verlag von Armand Colin in Paris), die sich vor der früheren durch vergrössertes Format und reichere Illustration schon äusserlich auszeichnet. Das Buch sei hier nochmals empfohlen.

Der Kunstsammler **Julius Unger** in Cannstatt hat die Bilder seiner Galerie in guten photographischen Aufnahmen zu einem Album vereinigt. Er besitzt alte Meister der niederländischen Blütezeit und auch eine Reihe moderner Bilder. Manches Stück scheint vortrefflich zu sein.

Rethel's berühmter **Totentanz** in den alten Dresdner Holzschnitten und mit den Versen von Robert Reinick ist bei B. Elischer Nachfolger in Leipzig in einer neuen billigen, vorzüglich gedruckten Ausgabe erschienen. Wir weisen nur darauf hin, da zum Lobe dieser Meisterschöpfung nichts mehr zu sagen ist.

Die Arche Noah (Teubner, Leipzig) betitelt sich ein modernes Bilderbuch, das aus den Bestrebungen, die unter dem Zeichen »Kunst im Leben des Kindes« bekannt sind, hervorgegangen ist. Die Verse haben Fritz und Emily Kögel niedlich verfasst, die Bilder sind von den bekannten Karlsruher Lithographiekünstlern, vor allem Hein, Volkmann und Eichrodt, geschaffen worden. Mit leuchtenden Farben, mit wenigen starken Strichen, so wie Kinder sie sehen, ist die Landschaft gezeichnet: grüne Wiesen und Wälder, blauer Himmel, rote Dächer. Auch das Figürliche ist derb, lustig und klar ausgedrückt.

Eine Mappe mit 16 Kunstblättern ist unter dem Titel »**Freie Vereinigung Darmstädter Künstler**« erschienen. Die Teilnehmer scheinen sich nur nach ihrer Zugehörigkeit als geborene Hessen zusammengefunden zu haben, da man Namen wie L. von Hofmann, Peter Halm, Küstner, Ubbelohde darunter findet. Das Gebotene setzt sich aus Lithographien, Lichtdrucken und Radierungen zusammen, die eine ziemlich gleichmässig gute Qualität aufweisen.

Die letzte Jahresmappe der **Gesellschaft für vervielfältigende Kunst** in Wien (1901) ist wieder Blatt für Blatt vortrefflich und interessant. Die Glanzpunkte der diesmaligen Sammlung sind ein ausserordentlich amüsanter Farbenholzschnitt von Lepère und eine Tigerfamilie von Paul Neuenborn.

Dekorative und monumentale Malereien zeitgenössischer Meister, herausgegeben von *Egon Hessling,* Verlag von Bruno Hessling, Berlin.

Die uns vorliegenden ersten zwei Mappen der Hesslingschen Publikation lassen diese als ein in jeder Beziehung empfehlenswertes Unternehmen erscheinen, das auch für den Kunsthistoriker interessantes Studienmaterial enthält, wenn auch die Rücksicht auf die praktischen Bedürfnisse des Dekorationsmalers den Anlass zur Herausgabe gegeben haben mag. Eingeleitet wird die erste Mappe in der schönsten Weise durch einige ganz vorzügliche Kartonskizzen von Geselschap, es folgen dann ausgeführte Arbeiten von Seliger, A. von Werner, Prell, Friedrich, Koch, Lugo, Sascha Schneider u. s. w. Auch Thoma's einst von den Frankfurtern so lächerlich verkannte Wandbilder im dortigen »Café Bauer« sind aufgenommen. Die Auswahl ist geschmackvoll und reich, und zeugt vom Verständnis des Herausgebers, der selbst Maler ist.

Rudolf von Alt. Zimmer mit Blumen
Im Hintergrunde des Künstlers Enkelin

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Berlin SW., Dessauerstrasse 13.
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. m. b. H., Leipzig.

ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST. 1902. ÄHRENSAMMLERIN. ORIGINALRADIERUNG VON G. [illegible] DRESDEN

WALTER LEISTIKOW

Von Werner Weisbach

EIN Landschaftsmaler, der wie Walter Leistikow gegen Ende des 19. Jahrhunderts geboren ist, wurde in eine künstlerisch bewegte Zeit gestellt. Alle die Kämpfe um eine neue Kunst, die sich in den verschiedenen Ländern seit dem Anfange des Jahrhunderts entspannen, kamen in seiner zweiten Hälfte zum Austrag. Wohl auf keinem anderen Kunstgebiete hat sich im Laufe dieser Ära eine so ständige, die mannigfaltigsten Phasen durchlaufende Entwickelung vollzogen wie in der Landschaftsmalerei. Während das 18. Jahrhundert in seinen künstlerischen Tendenzen der Landschaft ziemlich kühl gegenüber stand, erfolgt im 19. ein gewaltiges Ringen um das Problem ihrer bildlichen Wiedergabe. Dass die moderne Landschaftsmalerei in England geboren wurde, darf heute als historische Thatsache gelten. Dort trat der geniale Constable in ein inniges Verhältnis zur Natur und liess sich von ihr und von ihr allein zu den gewaltigsten Schöpfungen inspirieren. Doch er, Turner und Bonington blieben nur vereinzelte Erscheinungen. Der Klassizismus brach auch nach England übermächtig hinein, wie er Frankreich und Deutschland eroberte.

In seinem Gefolge trat die klassisch-heroische Malerei auf, die sich in Deutschland weit ausbreitete. Sie wollte einen gewissen, dem klassischen Ideal entsprechenden Linienrhythmus in der Landschaft zum Ausdruck bringen. Da man einen solchen im Mutterlande nicht fand, so suchte man ihn im Süden. Die südliche Landschaft erwies sich zu einer Stilisierung in dem angegebenen Sinn als besonders geeignet. Sie zeigt die Form in möglichster Reinheit und bietet schwungvollere Linienzüge als die Gegenden nördlich der Alpen. Licht und Farbe wurden weniger auf ihre natürlichen Erscheinungen hin betrachtet, als im Bilde zur Steigerung bestimmter von vornherein gewollter Effekte verwendet. Man wollte so sehen, wie man glaubte, dass die Alten gesehen hätten.

Zu malen was man sah und wie man sah, das wurde in Frankreich bei den Meistern von Barbizon das einzige Bestreben in ihrem künstlerischen Schaffen. Der heimatliche Boden zog sie an. Ihrer persönlichen Stimmung gemäss suchten sie jede Landschaft bildlich darzustellen, so wie sie sie in einer bestimmten seelischen Verfassung geschaut hatten. An die Natur traten sie mit einer heiligen Andacht heran und gaben sich ganz dem Zauber ihrer vielgestaltigen Erscheinung hin, dabei ihre ganze Seele erschliessend. Der folgende

Walter Leistikow. Motiv aus Schweden

Impressionismus bedeutet einen Fortschritt nur in technischer Beziehung. Das Sehen verfeinert sich; die Empfindungsfähigkeit für Farbeneindrücke in der Landschaft steigert sich. Neue Mittel zur Bewältigung neuer Probleme werden gesucht und gefunden. Man trachtet danach, dem Momentanen, Variablen zu einer künstlerischen Wirkung zu verhelfen. Jede Naturerscheinung als solche, auch ohne stimmungerregenden Gehalt, wird Objekt der Darstellung.

In Deutschland waren bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts in der Ausbildung einer realistischen Landschaftsmalerei verhältnismässig geringe Fortschritte gemacht worden. Die Düsseldorfer Schule übte einen weitgehenden Einfluss aus. Von einem in Düsseldorf bei Schirmer und Andreas Achenbach geschulten Norweger genoss Leistikow seinen ersten künstlerischen Unterricht an der Berliner Akademie. Hans Gude malte mit Vorliebe das Meer mit einem Stück felsiger Küste in goldigem Abendglanz, stets ähnliche Motive, immer kühl, aber auch immer geschmackvoll. Die Achenbach-Gude'sche Richtung, die in Gegensatz zu der klassisch-heroischen Landschaftsmalerei stehen wollte, war ihrer Tendenz nach realistisch, legte auf die Form weniger Wert als auf die Farbe, ohne sich von dem konventionellen Kolorismus los zu machen. Ihr Zusammenhang mit der Romantik sprach sich zum Teil in der Wahl von Motiven und Stimmungen aus.

Leistikow schloss sich mit seinen landschaftlichen Motiven zunächst an seinen Lehrer Gude an. Auch er malte Ufer- und Küstenbilder — ohne besonderen poetischen Stimmungsreiz. Ziemlich nüchtern betrachtete er die Natur wie ein echter Niederdeutscher. Was ihn besonders anzog, das waren Farben- und Luftprobleme: zusammengeballte Wolkenmassen, deren Tinten von Schwarz bis zu einem hellen Grau spielen, Wasserspiegelungen mit ihren koloristischen Reizen. Der bräunliche Ton, der den Gude'schen Bildern anhaftet, fehlte bei ihm völlig. Die seinigen waren hell und freundlich. Ängstlich suchte er den Erscheinungen der Natur gerecht zu werden. Nicht selten verfiel er dabei in Kleinlichkeit. Er wählte meist umfangreiche Landschaftsausschnitte, gab weite Übersichten. Hinter dem Wasser, fern am Horizont ist zuweilen noch einmal Land zu sehen. Dort ist das einzelne dem Auge nicht mehr wahrnehmbar. Die Objekte wirken nur noch als Silhouetten. Die reine Form kommt ganz zu ihrer Geltung. Da offenbart sich zuerst des Künstlers feines Stilgefühl.

Als Leistikow an der Akademie studierte, war in Berlin bereits eine neue Ära für die Kunst ange-

brochen, ganz in der Stille. Max Liebermann hatte den Mut, die Natur nicht unter Vermittelung irgendwelcher vorhergehender Künstler oder Kunstanschauungen zu betrachten, sondern die Natur selbst als einziges Vorbild anzusehen für die Wirkungen, die er erzielen wollte. Er war viel umhergekommen, hatte in Paris und in Holland gearbeitet, wo es Maler gab, die sich der Natur mit freierem Blick gegenüberstellten als damals die meisten Deutschen. So trat er mit einem ganz persönlichen Stil in Berlin auf. Alle Erscheinungen der Wirklichkeit wurden Gegenstand seiner Kunst. Er suchte nicht die gesteigerten Effekte, die die Natur in aussergewöhnlichen Momenten unter gewissen Bedingungen hervorbringt. Ein grauer, trüber Tag besass für ihn einen gleichen künstlerischen Reiz wie das mittägliche, ungebrochene Sonnenlicht. Jede Stunde wusste sein feines Künstlerauge anzuziehen. Und da er die Natur meistens hell sah, so suchte er die Bedingungen dafür, sie auch hell malen zu können, festzustellen.

Während die akademischen Kreise sich seiner so wenig schönfärbenden, urwüchsigen Kunst gegenüber ablehnend verhielten, erkannten die Jüngeren, die gewöhnt waren, nicht voreingenommen, mit eigenen sehenden Augen in die Natur zu schauen, den grossen Wert und die epochemachende Bedeutung seiner Malweise und begrüssten ihn als ihren Führer und Meister. Die Anregungen, die er gab, wirkten weithin und teilweise im Verborgenen.

Auch Leistikow wandte sich der Hellmalerei zu. Es bedeutete keinen grossen Umschwung für seine Kunst. Er hatte die Natur niemals braun in braun gesehen. Sein Auge schärfte sich seit dem Ende der achtziger Jahre immer mehr für Valeurs. Wirken seine ersten Bilder schwer und hart, so ging er nun immer mehr auf einen verfeinerten Kolorismus aus. Neue Kräfte, neue Anregungen schöpfte er stets aus dem Verkehre mit der Natur selbst. In jedem Sommer zog er aufs Land hinaus und füllte seine Skizzenbücher mit Studien. Seine Motive wurden die denkbar einfachsten: eine Wiese mit Bauernhäusern im Hintergrunde, vorn Enten an einem Tümpel, Getreide- und Kartoffelfelder mit arbeitenden Bauern; auch an den flachen, schilfigen Ufern der Binnenseen liess er sich gern nieder. Diese letzten Motive bevorzugte er namentlich in den ausgeführten Ölgemälden. In diesen Jahren verwendet er auch noch Menschen als Staffage, am liebsten Kinder oder halbwüchsige Mädchen, wovon er später ganz abkommt. Interessant für seine frühe Zeit ist die »Strandpromenade von Helgoland«, vom Jahre 1892, mit Aussicht auf das Felseneiland, dazwischen die brandende See. Einzelne Partien sind hell von der Sonne beleuchtet, die durch weisse Wolken, welche andere Partien in Schatten hüllen, auf die Landschaft herabscheint. Eine vortreffliche Freilichtstudie, von ausserordentlich wahrer Wirkung, in Liebermann'schem Sinne, nur noch etwas schwer und ängstlich gemalt.

Als Leistikow 1889 das Meisteratelier Gude's verlassen hatte, erhielt er gleich im folgenden Jahre eine Anstellung als Lehrer an der Kunstschule in Berlin und wirkte hier bis zum Jahre 1893. Die Sommermonate brachte er in Friedrichshagen am Müggelsee zu. Dieser Ort war damals ein Mittelpunkt für die modernen Dichter und Litteraten. Hier fanden sich Max Halbe, Wilhelm Bölsche, Bruno Wille, Holz, Schlaf, die beiden Harts zusammen; Gerhart Hauptmann lebte in dem benachbarten Erkner. Hier mag Leistikow wohl die ersten Anregungen zu eigener schriftstellerischer Thätigkeit empfangen haben; ein

Walter Leistikow. Düne von Helgoland. 1892

Gebiet, auf dem er ausser einer Reihe von Aufsätzen über Zeitfragen auch einen Roman: Auf der Schwelle (Berlin, Schuster & Löffler 1896) geschaffen hat. In Friedrichshagen lernte er auch seine Gattin, eine Dänin, kennen, die der Wunsch, mit dem jungen litterarischen Deutschland in Berührung zu treten, dorthin geführt hatte.

In der Mitte der neunziger Jahre kam Leistikow's Kunst zu ihrer eigentlichen Reife. Es war nicht seine Sache auf ausgetretenen Bahnen weiterzuwandeln. Er rang mit der Aufgabe, neue, seiner Individualität entsprechende Ausdrucksformen für die Schöpfungen der Natur zu finden. Dass Liebermann, die modernen Franzosen mit ihrem Naturalismus auf der rechten Spur wären, hatte er erkannt. Von der Kunst, die er im Meisteratelier Gude's gesehen hatte, fühlte er sich weit getrennt. Und als sich unter Führung Liebermann's im Anfange des Jahres 1892 eine Vereinigung von einigen Künstlern, die alle mit den Juryverhältnissen der offiziellen Ausstellungen unzufrieden waren, bildete, um eigene, selbständige Ausstellungen zu veranstalten, war auch Leistikow darunter. Diese »Vereinigung der XI« hatte kein bestimmtes künstlerisches Programm, wie wohl schon aus der Teilnahme so verschieden gearteter Maler wie Liebermann, Ludwig von Hofmann, Leistikow, Skarbina hervorgeht. Sie verfolgte nur den Zweck, ihren Mitgliedern Gelegenheit zu geben, ihre Arbeiten in kleineren Ausstellungen dem Publikum möglichst vorteilhaft vor Augen zu stellen. Man mochte nicht mehr darunter leiden, dass von den massgebenden Berliner Künstlern alles Neue, das sich nicht in altgewohnten Geleisen bewegte, mit Misstrauen angesehen und nach Möglichkeit unterdrückt wurde. Wie sehr man Grund hatte, auf der Hut zu sein, zeigte das Schicksal, das im folgenden Jahre dem norwegischen Maler Munch zu teil wurde. Auf eine Einladung des Künstlervereins hin hatte er in dessen Räumen eine Reihe von Bildern ausgestellt. Da diese mit ihrer krassen Eigenart das liebe Publikum zum Widerspruche reizten, so wurde in einer Sitzung des Künstlervereins mit geringer Majorität die Schliessung der Ausstellung proklamiert. Leistikow, der dem, was er auf dem Herzen hat, gern öffentlich Ausdruck verleiht, geisselte unter dem Pseudonym Walter Selber solches Vorgehen in einem Aufsatz in der Freien Bühne, dem Organ der Friedrichshagener Litteraten.

Wer die Ausstellungen der XI mit Aufmerksamkeit verfolgte, dem vermochte sich Leistikow's Entwickelungsgang Schritt für Schritt zu offenbaren. Er trat in die Vereinigung ein als ein noch durchaus suchender und ringender. Verschiedenartige starke Anregungen trugen dazu bei, einer ganz neuen und rein persönlichen Art der Naturanschauung bei ihm zum Durchbruch zu verhelfen.

Etwa zu gleicher Zeit wie der französische Naturalismus in Berlin bekannt wurde, erhielt man von einer anderen, aussereuropäischen Kunst nähere Kenntnis: der japanischen, die in Paris schon längst ihre Triumphe gefeiert und auf Kunst und Gewerbe ihren Einfluss ausgeübt hatte. Künstler wie Liebermann sammelten japanische Kunsterzeugnisse. Von Zeit zu Zeit besuchten Eingeweihte den kleinen Laden des Kunsthändlers Pächter, um sich an dem Farbenzauber japanischer Holzschnitte zu berauschen. Die japanische Flächenkunst verband in der Wiedergabe der Landschaft starke koloristische Effekte mit einer andeutend skizzierenden Darstellungsweise. Die reine Form gewann unter den Händen der japanischen Künstler eine wunderbare Ausdrucksfähigkeit. Ihre Silhouetten redeten eine eigene, märchenhafte Sprache und zeugten von feinster künstlerischer Sensitivität. Die lachende, jubelnde Farbenpracht musste die an die braunen Töne der Galeriebilder gewöhnten Augen europäischer Beschauer verblüffen. An Leistikow, der schon im Anfange der neunziger Jahre sich aus dem blossen Naturalismus herauszuarbeiten trachtete, konnten die im höchsten Grade dekorativen japanischen Kunstwerke nicht spurlos vorübergehen.

Andere weitgehende Anregungen empfing er auf einer Reise nach Paris im Frühjahr 1893. Er hat diese Eindrücke im Juliheft der »Freien Bühne« geschildert. Hauptsächlich die grossen dekorativen Arbeiten von Besnard und Puvis de Chavannes begeisterten ihn. In Puvis de Chavannes besonders fand er einen Meister, dessen Art der Naturanschauung der seinigen verwandt war. Bei Puvis gaben die Landschaften nur einen stimmungsvollen Schauplatz ab für seine dekorativen Figurenbilder. Er trachtete bei Wiedergabe der Natur nach deren grossen, ruhigen Formen. Die Landschaft erscheint bei ihm als ein harmonisches, weitflächiges Gebilde mit starker Formenausprägung.

Solchen Einflüssen, die ihn auf den dekorativen Wert der Naturformen hinwiesen, zeigte sich Leistikow, dessen Streben aus dem Naturalismus und über den Naturalismus hinausdrängte, durchaus zugänglich. Seine künstlerische Veranlagung wies ihn auf eine gleiche Bahn. Als er um die Mitte der neunziger Jahre mit seinen neuen Schöpfungen an die Öffentlichkeit trat, sagte man teils vorwurfsvoll, teils bewundernd, er stilisiere jetzt die Natur. Er stilisierte auch, aber die Art seines Stilisierens war ganz etwas anderes als das, was die deutschen Maler der klassischen und heroischen Landschaften gethan hatten. Von ihren Zielen waren die seinigen weit entfernt. Durch seine naturalistische Ausbildung hatte er einen zu guten Grund gelegt, um der Natur ausser ihr liegende Gesetze vorschreiben zu wollen. Er sehnte sich nicht jenseits der Berge, um ihm entsprechende Motive zu finden. Alles bot ihm der Boden der Heimat. Was Böcklin einmal nach den von Schick geführten Tagebüchern ausgesprochen hat: »man müsse nur nicht seine Ideen in die Natur hineintragen wollen, sondern sich von der Gegend selbst anregen lassen«, das diente auch ihm als Prinzip. Er prägt der Natur nicht einen Stil auf, sondern die Natur enthüllt ihm ihren Stil.

Das Verhältnis des Menschen zur Landschaft ist je nach seiner Individualität und Veranlagung verschieden. Ebenso ist das künstlerische Sehen der Natur bei den einzelnen Individuen ein höchst wechselndes. Der eine fühlt sich durch die temporären,

WALTER LEISTIKOW

HAFEN MIT WOLKENSPIEGELUNG

variablen Reize der Landschaft besonders angezogen und bemüht sich, seine Augenblicksimpressionen in einer dem empfangenen Eindruck möglichst nahe kommenden Weise wiederzugeben. Bei anderen spielen bei der Betrachtung der Landschaft mehr psychologisch-associative Momente mit. Sie werden angeregt, den Naturerscheinungen menschliche Eigenschaften beizumessen, sie in einem gewissen Sinne zu anthropomorphisieren und glauben, in ihrem Verhalten psychische Zustände, die den unsrigen verwandt sind, zu erkennen. Nun recken sich Felsen wie Riesen in die Lüfte, Bäume erheben stolz ihr Haupt, eine Ebene breitet sich in ruhigem Frieden aus, Wolken irren rastlos am Himmel entlang. In dieser Weise wirken die Naturobjekte, wenn der Blick mehr auf die Totalität ihrer Erscheinung gerichtet ist und über das Momentane und Zufällige hinwegsieht. Auf ihre einfachen Formen zurückgeführt gewinnen sie auch eine besondere dekorative Bedeutung. Ornamente entstehen aus Naturerscheinungen durch Vereinfachung, Konzentrierung ihrer Formen. Das ganze Komponieren besteht, wie Böcklin es einmal treffend ausgedrückt hat, in nichts anderem als im »Bedeutendmachen eines Stoffes durch Unterordnung und Unbedeutend- und Uninteressantmachen aller Nebensachen«. Jedes Komponieren bedingt ein gewisses Stilisieren. Das Stilisieren hat F. Th. Vischer in seinen nachgelassenen Vorträgen: »Das Schöne und die Kunst« mit ähnlichen Worten wie Böcklin erklärt: »Ein Künstler, der Stil hat, erfasst einen Gegenstand in seinem Mittelpunkt und legt in ihn die Gewaltigkeit, die in ihm selber lebt; er scheidet das Unwesentliche, Kleine, Zufällige aus und stellt die wesentlichen Züge in grossem Rahmen und mit festen, markigen Zügen vor Augen.«

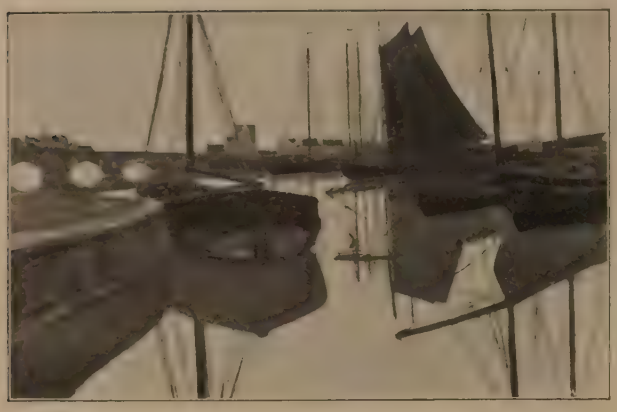
Walter Leistikow. Nordische Landschaft

Leistikow's Stilisieren ist ein Unterdrücken des Nebensächlichen. Die Natur verändert er nicht willkürlich, einer vorgefassten Idee zu Liebe, sondern vereinfacht sie. Er stilisiert aus der Natur heraus, nicht in sie hinein. Indem er ihr ihre dekorativen Reize entlockt, verlässt er doch niemals den Boden realer Naturanschauung.

Er ist nichts weniger als ein einseitiger Formstilist. Die Form ist für ihn nicht etwas Absolutes, etwa wie die Verkörperung einer platonischen Idee, sondern gewinnt ihren Wert erst durch ihre momentane farbige Erscheinung. Von dieser geht er stets in erster Linie aus. Indem er die Form durch eine

Walter Leistikow. In den Dünen. Pastell

Walter Leistikow. Grunewaldsee. (Verlag der Photogr. Gesellsch. Berlin)



Walter Leistikow. Hafen

farbige Behandlung zur Geltung und zu voller Wirkung bringen will, fasst er mehr die grossen Farbenkomplexe ins Auge, als dass er sich, wie dies von vielen Modernen geschieht, auf eine zu weit gehende Auflösung, Zerlegung und Spaltung der Farben einlässt. Seine Bilder sind alle von vornherein in Farben und für Farben gedacht, auf breite Flächen hin angelegt. Nichts Zeichnerisches haftet ihnen an. Im Kolorismus liegt seine eigentliche Bedeutung. Weniger Hervorragendes leistet er in der Radierung. Er hat auch nur verhältnismässig selten das Bedürfnis gefühlt sich in ihr auszusprechen, und dann meist bei besonderen Anlässen und auf bestimmte Aufforderungen hin. Die Skizzen, die er vor der Natur schafft, sind fast immer in Farben (Aquarell und Gouache) ausgeführt. Hat er ja einmal eine Zeichnung, wie die abgebildete Kohlenskizze, entworfen, so ist sie ganz breit und grosszügig gehalten, von grandioser Wirkung.

Den eigentlichen Reizen der Aquarelltechnik, wie sie z. B. die modernen Holländer in so hohem Grade zu enthüllen vermochten, ist er in seiner ersten Periode mehr gerecht geworden als späterhin. Seine frühen Aquarelle haben etwas von dem Feuchten, Schimmerigen, Duftigen, das gerade diese Technik hervorzubringen gestattet. Später werden sie effektvoller, mehr auf starke Farbigkeit und Kontrastwirkungen hin angelegt. Die Gouachefarben sprechen bedeutungsvoll mit. Es werden glänzende Wirkungen, beinahe wie mit Ölfarben, erzielt.

In seiner Jugend hat Leistikow starke koloristische Effekte bei seinen Bildern eher vermieden. Seitdem er sich um die Mitte der neunziger Jahre seinen neuen Stil geschaffen, reizte es ihn auch die Natur in besonderen Weihestunden zu belauschen. Sein bevorzugtes Gebiet wurden die Fichtenwälder in der Nähe von Berlin. Er liebte es die stämmigen Waldriesen zu malen, wenn gegen Sonnenuntergang ihre Farben zu höchster Intensität gesteigert sind. Dann glühen die Stämme und Äste in brennendem Rot, und über den Stämmen lagern in tiefem dunklem Grün die Baumkronen, zu einer festen Masse sich zusammenschliessend. Es tritt gleichsam das Gerippe der Bäume klar zu Tage; ihre Formen ergeben eine prachtvolle Silhouette. Oft breitet sich im Vordergrunde die spiegelglatte Fläche eines Sees aus, eines jener dunklen märkischen Binnenseen, über denen ein geheimnisvoller Zauber zu walten scheint. Ein reizvoller Kontrast bildet sich heraus, wenn sich, wie im ersten Frühling, neben den hochragenden Kiefern, die so streng und begehrlich ihre vereinzelten Äste recken, zarte Bäumchen mit flockigem Laub und Blüten vor einem Walde, der wie eine Mauer den Hintergrund abschliesst, bescheiden und duftig erheben.

In seinen Motiven ist der Künstler schier unerschöpflich. Immer neue Reize weiss er dem Walde abzugewinnen. Ob er nun, mitten im Dickicht stehend, die Bäume gleichwie die ragenden Säulen eines Domes ernst und eindrucksvoll emporführt, indem er die Kronen durch den oberen Bildrand ab-

Walter Leistikow. Haus im Grunewald

FLUSSLANDSCHAFT

WALTER LEISTIKOW

Walter Leistikow. Wisby. Dekoratives Gemälde

schneidet, ob er den Blick des Beschauers über eine weite, öde, herbstliche Fläche schweifen lässt, über der sich schweres Gewölk zusammenballt, oder sein Auge auf einen lauschigen Park am Rande des Waldes lenkt, über dessen Mauer sich hängendes Grün zum Wasser niederneigt — über dem Wasser eine einsame, gewölbte Brücke.

Als Maler des Grunewaldes ist Leistikow zuerst weiter bekannt und berühmt geworden. Man hatte früher kaum geahnt, dass der bescheidenen Gegend in der Nähe von Berlin so reizvolle Effekte zu entlocken wären, dass auch hier eine Grossartigkeit zu finden ist, sobald ein sensibles künstlerisches Auge sie zu suchen versteht. Die früheren Maler, die Rompilger, hatten dafür keinen Blick gehabt. Über die arme, verachtete Mark breitete sich am Ende des 19. Jahrhunderts ein zwiefacher künstlerischer Glanz. Ein Dichter erstand ihr in Theodor Fontane, ein Maler in Walter Leistikow.

Seit einigen Jahren wohnt Leistikow allsommerlich in seinem geliebten Walde, in einem kleinen, lauschigen Häuschen. Aber nicht den ganzen Sommer hält es ihn dort, denn noch eine andere Liebe hat der Künstler, die Liebe seiner frühesten Jugend, der er auch später treu geblieben ist: das Meer.

So zieht er denn in jedem Jahre, wenn die heisse Zeit herankommt, an die Küste, nach Dänemark, Norwegen oder Schweden, um seine Sehnsucht nach dem Meere zu stillen. Am liebsten malt er die See, wenn sie still und regungslos in ruhiger Majestät daliegt. Er nimmt gewöhnlich seinen Standpunkt nicht so, dass er nur das offene Meer vor sich hat, sondern dass noch Stücke Landes sichtbar sind, die für die Bildwirkung bedeutend mitsprechen. Manchmal erscheint ganz in der Ferne wieder ein Stück Küste, auf dem sich vereinzelte Bäume erheben, fast aller Materialität entkleidet und gespensterhaften Schatten gleichend. Von eigenartigstem Reize sind seine Dämmerungs- und Nachtbilder, wenn sich zwischen dunkle, wie Silhouetten wirkende Landstriche das spiegelglatte Meer als einzige leuchtende Fläche schiebt.

Eine besondere Spezialität bilden die Hafenbilder. Da war es das Problem der Spiegelung im ruhigen und leicht bewegten Wasser, das ihn reizte. Die Schiffe mit ihrem bunten Anstrich, ihren Segeln, Masten und Tauen bieten dem Auge ein Schauspiel von leuchtender Farbenpracht. Sanfter und gedämpfter erscheinen die Farben in der klaren Flut. Von besonderer Schönheit und Eigenart sind die Wolkenspiegelungen, wenn der blaue Himmel mit weissen Wolkenmassen in mattem Glanze aus dem feuchten Elemente auftaucht. Einige der Hafenbilder gehören zu den glücklichsten Schöpfungen des Künstlers. Da sind Schiffe, Wasser und Land in wunderbaren Farbensymphonien vereinigt.

Walter Leistikow. Norwegisches Gebirge

Im Laufe seiner Entwickelung hat Leistikow sein Darstellungsgebiet immer mehr erweitert. Neben dem Meer hat er dessen Umgebung, die Dünen, in das Bereich seiner künstlerischen Beobachtungen gezogen. Er giebt entweder einen kleinen Ausschnitt aus der Landschaft und sucht dann die Stimmung der Öde, die über solch einem sandigen, gestrüppreichen Dünenwinkel lagert, zum Ausdruck zu bringen. Oder aber sein Blick richtet sich auf eine ganze Reihe der hügeligen Erhebungen; dann weiss er eine wunderbare harmonische Zügigkeit im Verlaufe dieser Sandberge zu entdecken. Mit Wohlgefallen schmiegt sich das Auge des Beschauers dem melodischen Auf- und Absteigen der Linien an und sieht hier und da über den Senkungen der Hügel einen Streifen schimmernden Meeres aufleuchten.

Die Reichhaltigkeit der Motive Leistikow's im Rahmen dieser kurzen Betrachtung zu schildern, ist nicht möglich. Er hat sich vor Einseitigkeit zu bewahren gewusst und durchmisst mit offenem künstlerischem Blick die verschiedensten landschaftlichen Gebiete. Jeder Gegend weiss er einen besonderen für sie charakteristischen Reiz abzugewinnen, den er in ihrer koloristischen und dekorativen Wirkung findet. Das nordische Hochgebirge hat in ihm besonders in der letzten Zeit einen feinfühligen Schilderer gefunden. Und er hat die Wiedergabe majestätischer Schneeberge, die einem durch phantasielose Vedutenmaler verleidet war, wieder zu Ansehen gebracht.

Noch einer besonderen Gattung von Bildern wäre zu gedenken, der rein dekorativen Landschaften. Hier hat der Künstler in der Abstraktion von allem Zufälligen den letzten Schritt gethan. Die Form, befreit von allem Nebensächlichen und durch intensive Farbe zu höchster Wirkung gesteigert, kommt in ihrer reinen, majestätischen Schönheit zur Geltung. Diese Gattung von Werken beansprucht nichts weiter als eine dekorative Bedeutung. Es war nur natürlich, dass sie auch kunstgewerblich verwertet wurde. In den Entwürfen für Wandteppiche ist er besonders glücklich gewesen. Er hat der erst vor kurzem zu neuem Leben erweckten Handweberei höchst zweckentsprechende und wirkungsvolle künstlerische Vorwürfe geliefert und diesem Gebiete die dekorative Landschaft, indem er sie auf breite Flächen und starke Farbengegensätze hin anlegte, in geeigneter Weise zugänglich gemacht.

Auch sonst hat er sich in verschiedenen kunstgewerblichen Zweigen bethätigt. Seine sehr spärlichen Möbelentwürfe gehören nicht zu seinen gelungenen Schöpfungen. Er hat das wohl selbst eingesehen; denn wie wenige ist er sich der Grenzen seiner Begabung bewusst. Und es war ein Glück für ihn, dass er sich nicht von dem Strudel der modernen kunstgewerblichen Bewegung mit fortreissen liess, der so manche Maler verschlungen hat.

Nur *einer* Beschäftigung für das Kunstgewerbe ist er auf die Dauer treu geblieben: dem Entwerfen von Tapetenmustern. Die Firma Adolf Burchardt Söhne in Berlin hat es verstanden, seine Fähigkeiten für dieses Gebiet auszunutzen. Er zeigt sich dafür in hohem Masse geeignet. Welche Prinzipien ihn leiten, darüber hat er sich selbst einmal im kunstgewerblichen Beiblatt dieser Zeitschrift ausgesprochen. Die Dekorierung der Fläche, die Stilisierung der Form ist ja sein eigenstes Gebiet. Seine Muster setzen sich aus phantastischen oder Pflanzenmotiven zusammen. Er verteilt immer nur wenige Ornamente auf die Fläche, so dass das Gesamtbild ein sehr klares, ruhig wirkendes ist. Nur in den oberen Friesen schliesst er eine grössere Fülle von Motiven zu einer fortlaufenden, bunt bewegten Reihe zusammen. Leistikow's Tapeten haben ebenso wie seine Bilder etwas Strenges, nichts Einschmeichelndes. An grosser, für sich sprechender dekorativer Wirkung kommen ihnen in Deutschland nur wenige Leistungen auf diesem Gebiete gleich.

In jeder Arbeit Leistikow's spricht sich eine ungewöhnlich kräftige, voll entwickelte Individualität aus. Er hat sich niemals von anderen ins Schlepptau nehmen lassen, niemals seine künstlerische Über-

Walter Leistikow. Kohleskizze

zeugung auf Anregungen hin aufgegeben, die von aussen an ihn herantraten. Dass er sich, als er sich in einer Gärungsperiode befand, mit offenem Auge in die neuen Errungenschaften seiner Zeitgenossen vertiefte, that seiner Originalität niemals Abbruch. Er hat nicht wie Liebermann oder Puvis gemalt, sich nicht dem Japonismus in die Arme geworfen. Er ist auch nicht dem Impressionismus verfallen, der damals, als sich Leistikow in der Entwickelung befand, von vielen und ihm Nahestehenden als die allein seligmachende »Richtung« gepriesen wurde. Der Stil, zu dem er durch eine Reihe von Jugendversuchen hin-

durch gelangte, ist ein ganz persönlicher Ausdruck seiner Individualität. Er ist durch ihn und von innen heraus entstanden, durch keinerlei äussere Einflüsse bedingt.

Seine Kunst vermeidet alles Raffinierte, alle starken, die Bestimmtheit der Form aufhebenden Farbendifferenzierungen. Ihn beherrscht jener der germanischen Kunst seit Dürer und noch früher eigene Drang nach Klarheit und Bestimmtheit. Er betrachtet die Natur nicht als ein Objekt für spitzfindige Beobachtungen; er lässt sich von ihr rühren und hinstellt. So ist ein fertiges Bild die künstlerische Verarbeitung empfangener Natureindrücke und wirkt deshalb wahr. Künstlerische Wahrheit ist aber dann vorhanden, wenn ein Künstler uns durch zielbewusste Anwendung seiner Mittel in seinen Bann zu zwingen weiss, wenn seine Idee zu reinem künstlerischem Ausdruck kommt, wenn dem Kunstwerk eine dieser Idee entsprechende innere Gesetzmässigkeit anzuhaften scheint. Leistikow's Werke sind im besonderen von der Idee getragen, ihren Bestimmungsort zu schmücken. Sie schlagen vielfach einen feierlichen, festlichen Ton

Walter Leistikow. Dekorative Landschaft. Für ein Speisezimmer

reissen, klagt und jauchzt mit ihr, denn er ist ein Dichter in Farben und durch Farben. Niemals wird er zum Sklaven der Natur; er unterwirft sich ihr nicht, gleichsam willenlos, sondern stellt ihr gegenüber immer sein persönliches Ich in den Vordergrund. Studien, die er vor der Natur entworfen, dienen ihm nur als Unterlage für auszuführende Gemälde, in denen er nach einer geschlossenen Bildwirkung trachtet. Sie sind für ihn Material, weiter nichts. Im Atelier folgt erst die umfassende künstlerische Arbeit. Hier übernimmt die Phantasie die Führung. Das ganze wird in den Dienst einer künstlerischen Berechnung gean. Er ist sich darin mit Böcklin einig, dass das Bild eine dekorative Bedeutung haben soll. Soll eine Landschaft in gewisser Weise dekorativ wirken, so muss sie monumental sein, muss Stil haben. Zarte lyrische Stimmungen kommen bei ihm kaum zum Vorschein. Seine Arbeiten geben weniger Kunde von augenblicklichen subjektiven Gefühlen, als dass sie Offenbarungen eines starken Eigenwillens sind, der ein ganz bestimmtes allgemeines Verhältnis zur Natur und ihren Erscheinungen gewonnen hat und dem in überzeugender Weise Ausdruck zu verleihen weiss. Dieses Verhältnis braucht deshalb kein kühles, objek-

tives zu sein; es äussert sich nur mehr in einer Hingabe an das ganze, als an die vorübergehende Erscheinung. Ein Hang zum Grossen, Erhabenen charakterisiert seine Kunst. Dieser Zug ins Grosse befähigt ihn besonders zur monumentalen Malerei, die ja von allen Zufälligkeiten absehen und fest und bestimmt wie eine geschlossene Weltanschauung auftreten muss. Er hat von der Natur eine monumentale Vorstellung und weiss mit seinen malerischen Mitteln, die alle auf *ein* Ziel gerichtet sind, dieser Vorstellung einen bedeutungsvollen künstlerischen Ausdruck zu verleihen. Seine Kunst schreit nach grossen Flächen. Möchte man in seiner Heimat diesen Schrei vernehmen, ihm Wände zur Bemalung überweisen und ihn so vor eine grosse monumentale Aufgabe stellen. Staat und Kommunen thäten besser daran, solch eine Persönlichkeit mit so ausgesprochener dekorativer Begabung für die Flächendekoration grosser Räume heranzuziehen, als sie wie gewöhnlich durch Historien- oder Genremaler auspinseln zu lassen. Vielleicht würde uns dann der Künstler, der jetzt in der Blüte seiner Jahre steht, noch manche neuen Offenbarungen in Bezug auf die dekorative Landschaftsmalerei zu machen haben.

Abb. 1. | *Rembrandt, Der undankbare Knecht*

DAS WALLACE-MUSEUM IN LONDON

Von J. P. Richter in London

DIE Menschen in Disraeli's Romanen sind alle ausserordentliche Menschen; sie haben weltumfassende Pläne, sind aussergewöhnlich begabt und meist auch grenzenlos reich. Als Disraeli bei einem Besuche von Hertford House seinen Namen in das Fremdenbuch einzutragen von Sir Richard Wallace aufgefordert wurde, that er es mit dem bezeichnenden Zusatze »Beaconsfield in this palace of fancy, beauty and taste«. Seine hochgespannten Erwartungen waren übertroffen, und dieselbe Erfahrung mit sich wird jeder kunstverständige oder auch nur kunstsinnige Besucher machen. Es ist das nicht nur ein erster Eindruck; ein noch so häufiger Besuch kann ihn nicht abmindern. Von wie wenig Museen kann ein Gleiches gesagt werden! Der Gründer der Sammlung, der vierte Markgraf von Hertford, war in erster Linie ein Mann des guten Geschmackes, dem unter den schönen Dingen nur die besten gut genug waren, und der darum alle Sturmangriffe der Kunsthändler abschlug, welche ihm die festgezogene Grenzlinie zwischen dem Schönen und dem nur Interessanten, zwischen Kunstwerken und Kuriositäten verwischen wollten. Er hatte England den Rücken gekehrt und lebte ein Einsiedlerleben in Paris, umgeben von seinen Kunstschätzen in einem Palast der Rue Lafitte. Die Bereicherung und Vermehrung der Sammlung war sein selbstgestecktes Lebensziel. Sir Richard Wallace war dabei seine rechte Hand. Er ist auch sein Erbe geworden, und bei der stark ausgeprägten französischen Gesinnung beider wären die kostbaren Kunstschätze wohl nie nach England gekommen, wenn nicht unmittelbar nach dem deutsch-französischen Kriege die Unsicherheit der Lage in Frankreich eine Bergung der ganzen Sammlung jenseits des Kanals notwendig gemacht hätte. Der Boulevard Richard Wallace beim Bois de Boulogne ist eine Ehrung, welche ihm die Stadt erwiesen hat für thätige Hilfeleistung durch Proviantzufuhr, als Paris sich nicht mehr gegen das deutsche Heer halten konnte. Ein Teil der Sammlungen befand sich damals im Schloss Bagatelle beim Bois de Boulogne. So lange das deutsche Heer vor Paris lag, blieb Bagatelle, obwohl in der Schusslinie der Angreifenden, ganz unversehrt, wahrscheinlich auf höheren Befehl deutscherseits. Als aber die französischen Mobilgarden die deutschen Stellungen einnahmen, um in Paris die Herrschaft der Kommune zu brechen, wurde von ersteren Bagatelle arg verwüstet. Der Schmerz darüber war gross. Diese rücksichtslose Undankbarkeit gegen einen verdienstvollen Freund und Parteigänger der neuen Regierung war für Sir R. Wallace das Signal zur Überführung der Sammlung nach England. Aber in London war

kein Haus zu finden, in dem sie eine würdige Aufstellung hätte finden können. Hertford House wurde zu dem Zwecke umgebaut und erweitert. Erst um 1875 begann dort die Aufstellung. Seit Juni 1872 war die Sammlung in dem damals neugegründeten Bethnal Green-Museum ausgestellt gewesen, ein Museum, welches als Monumentalbau ungefähr auf dem Niveau einer Jahrmarktsbude steht. Das Übrige in der Herabsetzung der Sammlung that die Umgebung — Bethnal Green ist einer der elendesten und schmutzigsten Stadtteile Londons, und von den fashionablen Stadtteilen aus schwerer zu erreichen, als etwa Brighton oder sonst ein gern besuchter Ort an der Küste. Es war ein Exil, und die englische Regierung, welche dieses Verbannungsurteil über die ihr für volle drei Jahre übergebene Sammlung verhängte, war in ihrer Wertschätzung der Wallace-Sammlung nur konsequent, als sie nach dem Tode des Sohnes, eines französischen Offiziers, das Angebot des Sir Richard Wallace abwies, Hertford House nach seinem Tode als Nationalmuseum zu übernehmen. Man antwortete ihm, das neuerrichtete Palais sei nicht dazu geeignet. Nach ein paar Menschenaltern müsse sein Mietvertrag erneuert werden, auf Staatskosten? — welche Zumutung für ein englisches Schatzamt!

Abb. 2. Boucher, Der Sonnenuntergang
Wallace-Sammlung London

Die berechtigten Erben der Markgrafschaft Hertford haben natürlich seiner Zeit ihre Ansprüche geltend gemacht. Soviel wir wissen, sind sie alsbald anderweitig abgefunden worden.

Sir Richard Wallace genoss die Gunst des Prinzen von Wales, des jetzigen englischen Königs, und sein englischer Patriotismus hat ihm nicht erlaubt, einen mehr als formellen Akt der Rache zu üben gegenüber der unverantwortlichen Ablehnung des grossmütigen Geschenkes. Bei seinem Tode im Jahre 1890 trat seine Witwe das ganze Erbe an, die bei ihrer gestrengen Majestät der Königin Viktoria nichts weniger als beliebte Lady Wallace. Als diese Dame im Jahre 1897 starb — sie war Französin —, fand man in ihrem Testament die Bestimmung: »Ich vermache der britischen Nation alle meine Gemälde, meine Bronzen, meine Waffensammlung und sonstigen Kunstwerke u. s. w. in Hertford House, jedoch unter der Bedingung, dass die Sammlung nicht verzettelt wird, sondern als Wallace-Sammlung in einem besonderen Museum im Centrum von London aufgestellt wird«.

Mit der Ausführung dieser testamentarischen Bestimmung durfte nicht gezögert werden. Das Testament verlangte, dass in vier Jahren das Wallace-Museum fertig dastehen sollte. Die Regierung war gescheit genug, mit dem Grundeigentümer des Palais ein Übereinkommen zu treffen, und das erlauchte Parlament hat die verhältnismässig geringe Summe, welche die Regierung für den Erwerb des Grundstückes verlangte, auf dem Hertford House steht, schnell bewilligt, so dass der Regierung für den Antritt der Erbschaft nicht viel mehr zu thun übrig blieb, als das Palais, so wie es stand, zum Wallace-Museum zu dekretieren. Und niemand wird bestreiten, dass sie nichts besseres hätte thun können. Eine Klausel des Testamentes bestimmte, dass die schmiedeeiserne Treppenrampe des Palais auch in dem projektierten Museum nicht fehlen dürfe. Das hätte auch einen ganz besonderen Treppenbau bedingt, den man sich nun schenken konnte. An dieser Rampe hing Sir Richard Wallace mit besonderer Anhänglichkeit. Von ihrer Erwerbung pflegte er immer wieder mit triumphierender Miene zu erzählen, dass diese Rampe des alten Palais Mazarin, jetzt Bibliothèque Nationale in Paris, bei einem der vielen Umbauten als altes Eisen von der französischen Regierung verkauft und von ihm erworben wurde. Vor der Eröffnung des Museums galt es einer Prinzipienfrage gegenüber Stellung zu nehmen: Sollte die

ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST 1902

HERBST. ORIGINALLITHOGRAPHIE
VON A. HAUEISEN IN KARLSRUHE

Palasteinrichtung beibehalten werden oder sollte eine Neuaufstellung unternommen werden nach dem Vorbilde der Industrie- und Kunstmuseen? Man entschied sich für ersteres, und hat wohl daran gethan. Nur wenig bauliche Abänderungen sind gemacht worden zum Zweck der Raumgewinnung. Die früheren Stallungen gaben Raum ab für das Waffenmuseum. Die gemachten Umstellungen von Möbeln sind kaum von Belang. Dagegen glaube ich nicht, dass man wohl daran gethan hat, Bilder umzuhängen. Die frühere Verteilung derselben war, wie die ganze Einrichtung, das persönliche Werk des Sir Richard Wallace, eines Mannes von feinstem Geschmack in diesen Dingen und dazu von lebenslanger Erfahrung. Ich glaube, dass gerade da, wo man seinen Geschmack hat korrigieren wollen, man entschieden fehlgegriffen hat. Um nur eines anzuführen: Das Gleichnis vom Schalksknecht, Rembrandt's Hauptbild, und wohl auch die Perle dieser ganzen Sammlung (Abb. 1), ein grosses dunkles Bild aus später Zeit, hing früher auf der am besten beleuchteten Wand der Galerie, und jetzt auf der entgegengesetzten. Man wollte den Bildern der englischen Schule das beste Licht geben, besonders den Porträts von Reynolds und Gainsborough, und hat sie darum alle dort in scharfes Licht gestellt, nicht gerade, wie mir scheint, zum Vorteil derselben, denn da sie alle sehr hell im Ton sind, würde ihnen das Helldunkel, in dem sie früher hingen, besser stehen. Dazu kommt, dass unmittelbar neben solchen blassen Damenköpfen mit weissgepudertem Haar und weissen Gewändern Rembrandt's Porträt seines Sohnes Titus und verschiedene Murillos hängen, lauter dunkle Bilder, welche solche Gesellschaft gar nicht vertragen, ganz abgesehen davon, dass ein Reynolds mit einem Rembrandt auf die Dauer nicht konkurrieren kann. Die Meinungen hierüber sind freilich geteilt, und Einmütigkeit ist gar nicht zu erwarten, wenn man bedenkt, dass die Bilder der grossen englischen Maler lauter vornehme edle und bestrickend schöne Frauen vorstellen, Rembrandt aber nüchternes Bürgervolk oder die eigene Gambrinusphysiognomie uns vorführt. Die sämtlichen Bilder Murillo's — es sind deren dreizehn — sind in einer Weise mit heterogenen Gemälden zusammengestellt, dass sie nirgends zur Geltung kommen. Freilich halten manche, und so wohl auch das Direktorium der Wallace-Sammlung, den grossen Spanier für nicht mehr recht zeitgemäss.

Abb. 3. Joshua Reynolds, Miss Nelly O'Brien
Wallace-Sammlung London

Doch wir dürfen nicht vergessen, dass die Wallace-Sammlung keine Gemäldegalerie im landläufigen Sinne des Wortes ist. Die Gemälde dienen neben vielem anderen zum Schmucke des Palastes, und darin liegt natürlich eine grosse Schranke für die richtige Aufstellung. Der Überfluss an Meisterwerken kompliziert natürlich die Aufgabe.

Nächst der National Gallery ist die Wallace-Sammlung unstreitig die erste Gemäldegalerie Englands, aber das ist nicht ihre erste und hervorragendste Eigentümlichkeit. Es ist der Palast eines Grand Seigneur, wie ihn kein Millionär, kein Nouveau Riche je sich wird schaffen können. Selbst wo die Mittel vorhanden sind, und wo, was mehr sagen will, auch der Geschmack das Richtige träfe, — wo wollte man das Material für ein solches Ensemble hernehmen? Das oben angeführte Urteil des Lord Beaconsfield beruht keineswegs auf dem Eindrucke allein der Gemälde. Sie sind wohl für niemand die Hauptnote in dem Accord des Gesamteindruckes. Das Porzellan, die Kandelaber und Pendulen, die Bronzen, die Dosen und Miniaturen, vor allem aber das Mobiliar, das alles findet ja nirgends seinesgleichen. Das in fast

zahllosen Exemplaren hier vereinigte und fast auf alle Räume des Palastes verteilte Luxusmobiliar trägt zum grössten Teil das Gepräge der Werkstätten von Boulle, Gouthière und Riesener, jener unübertroffenen Meister aus der Zeit Ludwig's des XIV. und Ludwig's des XV.

Als im Jahre 1793 die republikanischen Gewalthaber Frankreichs die beweglichen Krongüter öffentlich versteigern liessen mit alleiniger Ausnahme der in den königlichen Schlössern befindlichen Gemälde, welche in den Louvre überführt wurden, erwarb der damals in Paris weilende russische Graf Koutscheleff einen grossen Teil des von den Zeitgenossen natürlich missachteten Mobiliares von Versailles und anderen Königsschlössern. Seine kostbaren Erwerbungen sandte er auf seine Schlösser in Russland, und dort verblieben sie, bis vor etwa vierzig Jahren Sir Richard Wallace von dem Marquis of Hertford nach Russland geschickt wurde, dort die ganze Sammlung zu erwerben[1]). Wer jetzt durch die öden Säle des Versailler Königsschlosses wandert, kann sich dessen Vergangenheit rekonstruieren, indem er sich vorstellt, dass die Prachtstücke des Mobiliars der Wallace-Sammlung dereinst jenen Räumen den Reiz intimer Wohnlichkeit verliehen. So wird es begreiflich, dass der Eindruck, welchen die Räume des Londoner Palais auf jeden Besucher machen, ein überwältigender ist, dass es auch keinem späteren Sammler nie möglich sein wird, ähnliches zu erreichen.

Nach seiner äusseren Erscheinung kann der Palast der Wallace-Sammlung in der nüchternen Einfachheit mehr an holländische, als an französische Vorbilder gemahnen: ein Freibau aus Ziegelstein in drei Geschossen, mit der Fassade nach Manchester Square. Schon beim Eintritt in das Vestibul fesselt den Blick das geräumige, durch eine Glaskuppel erleuchtete Treppenhaus mit der oben erwähnten Rampe. Wir befinden uns zwei ungewöhnlich grossen französischen Gemälden gegenüber. Der zarte Farbton, die breite, der lokalen Verwendung entsprechende dekorative Behandlung, die leidenschaftlich bewegte, aber doch klar disponierte Komposition, die Wahl des Sujets und vor allem die Meisterschaft der Ausführung verleihen diesen Bildern einen ungewöhnlichen Zauber. François Boucher schildert hier in

Abb. 4. Tisch im Stile Louis' XV.
Wallace-Sammlung London

1) Ich verdanke diese Mitteilung dem verstorbenen französischen Diplomaten Marquis Melchior de Vogué, in dessen Familienbesitz sich ebenfalls einige sehr wertvolle Stücke befinden.

mythologisch-symbolischen Gruppen mit zahlreichen fast lebensgrossen Figuren den Aufgang und den Niedergang der Sonne. (Abb. 2[1]).

Auf dem einen Gemälde sieht man Apollo in begeisterter Haltung auf den smaragdgrünen Meeresfluten. Eine Nymphe reicht ihm die Leier empor, eine andere bindet ihm die Sandalen. Eine dritte

Abb. 5. Kommode im Stile Louis' XVI.
Wallace-Sammlung London

schwebt ihm gegenüber über der Flut, die Zügel des schnaubenden Viergespannes in Bereitschaft haltend. Oben in dem nebelerfüllten Äther erscheint Aurora, dem Sonnenwagen vorauseilend und Rosen im Schoss haltend, während über Apollo ein fackelhaltender Genius aufsteigt.

Leicht bewegte See bildet die Scenerie auch auf dem Pendant. Der Wagen des Sonnengottes ist am Ziele angelangt. Neckische Genien sind geschäftig, ihn zu erklettern. Apollo, welcher die Leier auf dem Sitz niedergelegt hat, verlässt den Wagen, während Thetis, auf einer Muschel ruhend, dem Gott verlangend entgegen sich wendet.

Freilich hat die Schilderung nichts Heroisches. Das Elegante, und mehr noch das Galante, ist und bleibt die Sphäre der künstlerischen Vorstellungen Boucher's. Schmachtende Sehnsucht liegt in den Blicken der gliederweichen Götter, während oberhalb in Wolken graziös schwebende Genien ein weitflatterndes blaues Tuch — wohl eine Andeutung des Nachthimmels — wie eine Bettgardine aufraffen. Die dunkelglühende Sonnenscheibe taucht rechts hinter Gewölk in die Fluten. Im Vordergrund sieht man hier wie im ersten Bilde schlanke, schöngestaltete

1) Die Abbildungen 1, 2, 3, 6 und 7 sind nach Photographien von W. A. Mansell & Co. in London hergestellt.

Abb. 6. Rembrandt, Bildnis seines Sohnes Titus Wallace-Sammlung London

Nymphen, die Wasser durchstreichend, dabei den Reiz ihrer Glieder enthüllend.

Die beiden Gemälde sind auch in historischer Beziehung merkwürdig. Im Jahre 1753 hatte Boucher nach dem »Livret« des Pariser Salons diese grossen Kompositionen zur Ausstellung gebracht, und es wird darin ausdrücklich bemerkt, dass sie bestimmt waren, von Cozette und Audran in der Gobelinfabrik als Vorbilder zu Tapeten zu dienen. Dies geschah indes nicht. Auf die Gemälde war die Marquise de Pompadour aufmerksam geworden. Sie erwarb dieselben. Pierre Remy, der Verfasser des »Catalogue des Tableaux de feu Madame la Marquise de Pompadour« (1766) sagt von ihnen: »Ich habe öfter den Künstler sagen hören, dass sie zu den Bildern gehören, die ihm am besten gelungen seien. Das Urteil eines so bescheidenen und so wenig von sich eingenommenen Künstlers, wie es Monsieur Boucher ist, verdient Glauben. Übrigens Leute von Urteil und ohne vorgefasste Meinung bestätigen das.« Als ebendiese Gemälde im Jahre 1866 am Boulevard des Italiens ausgestellt waren, schrieb darüber Thoré (Burger) in der »Gazette des Beaux Arts«: »Zwar ist Phoebus schrecklich manieriert. Das männliche Geschlecht ist nicht Boucher's Stärke. Aber die jungen Mädchen sind mehr oder minder götterhaft und entzückend, zumal die blonden Nymphen, auf Wellen sich schaukelnd, den Blick auf den lichtstrahlenden Gott heftend, während er zu seiner Reise um die Welt sich anschickt«.

Wir haben bei diesen Bildern länger verweilt, denn sie sind ein Brennpunkt des Gesamteindruckes der Räumlichkeiten überhaupt. Auch die übrige Dekoration des Treppenhauses mit Gemälden ist paarweise korrespondierend in gegenseitige Beziehung gesetzt, doch die Gemälde selbst sind von geringerer Bedeutung.

Es ist eine charakteristische Eigentümlichkeit des Palastes, dass das Treppenhaus mit dem Vorraum der Gemächer des ersten Stockwerkes nicht ein Sammelplatz von Minderwertigem ist. Das Niveau künstlerischer Qualitäten ist wie auf allen Gebieten, so auch in allen Räumlichkeiten das gleiche. Vestibül und Treppenhaus sind nicht wie anderwärts in der Ausstattung als die Region der Bedienten und Passanten gekennzeichnet, als Vorhof zum Sanctuarium. Man hat diesen tonangebenden ursprünglichen Charakter des Palastes jetzt dadurch beeinträchtigt, dass man an Stelle der kostbaren »Pendule de Lyon«, einem einzigartigen Kunstwerke von drei Meter Höhe unterhalb der genannten Bilder Boucher's, die Büste der Lady Wallace und über derselben eine geschmackwidrige Inschrifttafel angebracht hat, welche ihre Verdienste preist, flankiert von der gleich schlechten Büste des Sir Richard Wallace und der des Marquis of Hertford, wie zweier stummer Zeugen. Man wird zugeben, dass diese Gruppierung ihr Bedenkliches hat, so lange die Geschichte dieser reichsten und bedeutendsten Privatsammlung der Welt ein ungeschriebenes Buch ist.

Wir müssen selbstverständlich darauf verzichten, bei der Beschränkung des Raumes ein Gesamtbild

Abb. 7. George Romney. Mrs. Robinson (Perdita) Wallace-Sammlung London

der Sammlung dem Leser vorzuführen. Mit einer katalogartigen Aufzählung auch nur der Hauptwerke ist den meisten wenig geboten. Wir beschränken uns daher auf einige Bemerkungen über die Sammlung der Gemälde, doch nicht ohne vorher auf einige Hauptstücke des Mobiliars hinzuweisen, über dessen Geschichte wir bereits das Nötige gesagt haben. Die beifolgende Abbildung 8 veranschaulicht einen der grössten Schränke in dem Palast, ein Meisterwerk des Stiles Ludwig's des XIV. von André Charles Boulle. Die zwei Meter lange und drei Meter zehn Centimeter hohe Frontfläche, welche ein dachförmiger Aufsatz bekrönt, wird von einem pilasterartig vortretenden Mittelbau durchschnitten, welcher als Uhrschrank dient. Das Zifferblatt ist als Bekrönung in einen schildförmigen Rahmen gesetzt, um den drei Genien gruppiert sind. Dem links am tiefsten sitzenden ist ein Hahn beigegeben mit aufwärts nach dem Zifferblatt gewandtem Kopf. Ein Köcher mit Pfeilen liegt neben dem zur Rechten. Der oben schwebende dritte wirft dem zweiten Blumen in den Schoss. Im übrigen beschränken sich die plastischen figürlichen Dekorationen auf den strengen Janus- oder Saturnkopf mit aufgesetztem Stundenglas, den Mittelpunkt der Schrankfläche bildend, und auf die ebenfalls in or moulu ausgeführten schwebenden Genien im oberen Flächenschmuck der Flügelthüren. Die Gesetzmässigkeit in dem komplizierten Aufbau der Flächendekoration, bei der natürlich die Inkrustationen überwiegen, und die Originalität in dem phantastischen Spiele der Ornamentik sind charakteristische Eigentümlichkeiten der Boulle'schen Arbeiten. Von der Delikatesse und Präzision der Ausführung vermag die Abbildung kaum eine Vorstellung zu geben.

Abb. 8. Schrank von Ch. A. Boulle
Wallace-Sammlung London

Einen ähnlichen, einfacher gestalteten Schrank sieht man im Hintergrund der Abbildung 4. Der davor stehende Tisch von zwei Meter achtunddreissig Centimeter Länge und ein Meter zwölf Centimeter Breite zeigt Stilformen aus dem Beginne der Regierung Ludwig's des XV. Die Füsse und Wandungen des Tisches aus Birnbaumholz sind unter anderem verziert mit herabhängenden Guirlanden aus vergoldeter Bronze, Lorbeergewinde imitierend, und aufs feinste ciseliert. Auf der Tischplatte stehen drei kostbare Sèvresvasen; die mittlere derselben ist eines der seltenen Exemplare des »Vaisseau à mat«. Die beiden ähnlichen zu den Seiten stehenden Vasen mit Elefantenköpfen an Stelle der Henkel haben oben Leuchteraufsätze. Nicht minder beachtenswert sind die an den Enden aufgestellten dreiarmigen Leuchter mit einer Urne als oberem Abschluss, wegen der harmonischen Komposition in weichem Linienfluss. Am Leuchterfuss leisten drei Hermen von Genien den Dienst der Karyatiden. Unterhalb sind Löwenköpfe angebracht.

Ein Prachtstück aus der Zeit König Ludwig's des XVI.

ist die Kommode (Abb. 5), welche die Bestimmung eines Coffre de Mariage gehabt hat und der Königin Marie Antoinette gehört haben soll. Den Untergrund der Seitenwandungen bildet eine Täfelung aus japanesischen lackierten Hölzern, von dem sich die vergoldeten, in Gitterwerk und figürlichen Bildungen bestehenden Bronzereliefs plastisch abheben. So erscheinen in dem mittleren Medaillon die auf dem Köcher des Liebesgottes sich schnäbelnden Tauben auf der Folie kompakter Wolken, wie sie das japanesische Kunsthandwerk besonders wirkungsvoll darzustellen versteht. Neben den Nymphen, welche in den blumenumrankten Nischen scheinbar die Deckplatte stützen, findet die geschmackvolle Komposition der Fläche ihren Abschluss in der scheinbar frei herabhängenden Blumenguirlande, welche wie zu festlichem Schmuck von der unteren Leiste der Kommode frei schwebend angebracht ist. In Bronzeguss hergestellt, ist sie mit staunenswerter Präzision in Ciselierarbeit vollendet.

(Ein zweiter Aufsatz folgt.)

EIN BILDNIS VON PIETRO LUZZI DA FELTRE

IM Sommer 1889 wurde einem engen Wiener Kreise ein kleines künstlerisch bedeutendes italienisches Bildnis bekannt, auf das man keinen Reim wusste. Man kam über das allgemeine Urteil nicht hinaus: venetianisch, aber von keinem der Meister, die uns aus den Galerien bekannt sind. In ähnlich unbestimmter Weise äusserte sich mündlich auch Morelli-Lermolieff, der damals Wien besucht hatte, über das Bildchen. Es gehörte dem Grafen Franz von Falkenhayn, war im Schloss Walpersdorf vorgefunden worden und nur für kurze Zeit behufs Restaurierung und Begutachtung nach Wien gekommen. Ich gab mir damals viele Mühe, eine Benennung zu ermitteln. Lag doch eine ganz bestimmte Anregung dazu vor. Denn in unzweifelhaft alten Zügen trägt das Täfelchen auf der Hinterseite eine Inschrift, die augenscheinlich den Namen des Künstlers durch Kürzungen andeutet und ein bestimmtes Datum enthält. Innerhalb eines geschweiften Schildchens finden wir nämlich in sicheren Strichen hingesetzt, folgendes: »DIE PRIMO MENSIS SEPTENBRIS MCCCCCVIIII P°.D^A. F.«, das, soweit es möglich ist, hierneben nach einer Photographie wiedergegeben ist.

Pietro da Feltre, Bildnis
Wien, Sammlung Figdor

Der letzte Strich in der Jahreszahl ist unscheinbar geworden. Unter den Schriftzeilen gewahrt man noch ein kleines Zeichen, wohl ein Monogramm. Man könnte es für einen Fisch halten, der gegen rechts in der Bildfläche schwimmt. Auch anderes kann gemeint sein und ich will erst später eine Deutung dieses Zeichens versuchen.

Nach der alten Inschrift musste der Künstler P—o DA F— heissen. Ich durchsuchte so und so viele Listen von italienischen Künstlern des frühen 16. Jahrhunderts, studierte namentlich die Gruppe venetianischer Maler, aus der das Bildchen ohne Zweifel hervorgegangen ist und kam dabei auf den Namen *Pietro da Feltre* und *nur* auf diesen allein. Eine kurze Nachricht über das interessante Bildnis wurde an die Öffentlichkeit gebracht und zwar im »Monatsblatt des Wiener Altertumsvereins« (1889, Seite 48), das in jenen Jahren, als das kleine Gemälde nach Wien gekommen war, gerade einen vorübergehenden Aufschwung genommen und überdies schon in aller Kürze von dem Vorhandensein des kleinen Stückes Notiz genommen hatte. Das Bildchen ging bald von Wien auf seinen

Landsitz nach Walpersdorf zurück und kam dadurch der Kunstforschung gänzlich ausser Sicht. Ich selbst vergass es so weit, dass ich vor einiger Zeit mit einer Erinnerungsvergleichung bei einem italienischen Bildnis der Wiener Akademie keinen Erfolg mehr haben konnte. (Hierzu meine Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen, Liefg. VI. Seite 106.) Das fragliche Porträt mitsamt den Notizen im Monatsblatt des Wiener Altertumsvereins wäre wohl noch lange vergessen geblieben, hätte man nicht im Februar 1902 die Falkenhayn'sche Sammlung versteigert, bei welcher Gelegenheit man das Täfelchen des Pietro da Feltre wieder zu sehen bekam. Es wurde von der Sammlung der Herren Brüder *Figdor* erworben und Herrn Dr. Albert Figdor verdanke ich die grosse photographische Nachbildung des Bildnisses selbst und der Inschrift auf der Rückseite. Im Katalog der Versteigerung, die im Wiener k. k. Versteigerungsamte abgehalten wurde, steht unser Bildchen als Nr. 567 verzeichnet, ohne Namen und nur ungefähr dem Antonello da Messina genähert. Die Inschrift der Kehrseite war zwar gelesen, aber nicht gedeutet worden. Deshalb erlaube ich mir, nach Jahren nochmals auf meine Vermutung aufmerksam zu machen, dass wir in dem kleinen Porträt ein *Werk des Pietro da Feltre* vor uns haben.

Nun möchte ich sogleich von dem undeutlichen Zeichen sprechen, das nach unten die Inschrift abschliesst. Die Ähnlichkeit mit einem plump gezeichneten Fische führte mich auf den Deutungsversuch, in dem Zeichen einen »*Luzzo*« zu erblicken. Luzzo bedeutet im venetianischen Dialekt den Hecht (esox lucius des Linné). Sollte mit dem Zeichen wirklich ein Hecht gemeint sein, so hätten wir es mit einem redenden Monogramm zu thun, das uns in der venetianischen Kunst nicht sonderlich überraschen kann. Von den zahlreichen redenden Wappen venetianischer Familien (z. B. Gradenigo, Cappello, Colleoni) zu den redenden Monogrammen ist es ja kein weiter Schritt. Der freilich später lebende Paolo Farinato bediente sich eines redenden Monogrammes. Indes will ich mit dem Fischmonogramm nichts beweisen. Es läge nur so

Kehrseite des Bildnisses von Pietro da Feltre
Wien, Sammlung Figdor

nahe, das Künstlerzeichen des Pietro Luzzi da Feltre als »Luzzo« zu deuten.

Weit grössere Aussichten auf Zustimmung, als die Auslegung des Monogrammes hat wohl die Benennung Pietro da Feltre, die ich vorschlage. Die Buchstaben sind vollkommen leserlich, auch das kleine ° und ^ der Kürzungen.

Die Abbildung anbei und die ihr beigegebenen Zeilen wollen lediglich das zweifellos interessante Stück den Fachgenossen vorführen als ein Werk, das wohl einmal einen Ausgangspunkt für die Bestimmung der Tafelbilder des Pietro Luzzi da Feltre abgeben dürfte. Eine Studie über Pietro da Feltre ist dabei nicht beabsichtigt. Ich konnte das reiche Material, das Crowe und Cavalcaselle über diesen Künstler zusammengestellt, wie es mir scheinen will, etwas bunt zusammengewürfelt haben, nicht in allen Fällen kritisch durchprüfen. Doch darf ich andeuten, dass mir bisher nichts bekannt geworden ist, was meiner Vermutung irgendwie wesentlich widerspräche. Was uns wichtig sein muss, die Frage nach dem Namen des Künstlers, das lässt sich ja mit Sicherheit beantworten. Es hat einen Maler Pietro Luzzi da Feltre gegeben, der zur Zeit, als unser Bild entstanden ist, thätig war. Crowe und Cavalcaselle teilen nach den urkundlichen Angaben Zanghellini's (im Messagiere tirolese di Rovereto vom 10. April 1862, einem Jahrgang, der mir leider nicht zugänglich ist, der betreffende Band ist in der Wiener Hofbibliothek nicht zu finden) mit, dass Luzzi in Feltre 1474 geboren ist. 1476 dürfte Pietro's Vater nach Zara ausgewandert sein. Wie es scheint, ist Pietro Luzzi da Feltre derselbe Maler, der bei Vasari als Morto da Feltre mit Giorgione in Verbindung gebracht wird. Das Geschichtchen, das Ridolfi erzählt, ist augenscheinlich erfunden[1]).

Einige beschreibende Angaben mögen schliesslich den Eindruck der Abbildung beleben. Die Kleidung ist dunkel, wie gewöhnlich beschrieben wird »schwarz«. Über die linke Schulter scheint der umgelegte Rand eines Mantels zu reichen. Das bauschig getragene Haar, die Zazzera, ist hellbraun und das wohl künstlich so gefärbt, denn die Brauen sind auffallend dunkelbraun. Augen braun. Abmessungen des weichen Brettchens: Höhe 0,292 m, Breite 0,22 m.

DR. THEODOR v. FRIMMEL.

1) Vergleiche Vasari (Milanesi's Ausgabe V, 201 ff), Ridolfi, Maraviglie I, 88 (zweite Ausgabe I, 137). Die Angaben bei Sandrart und Félibien sind abgeleitet. Siehe auch Woltmann-Woermann: Geschichte der Malerei II, 678 und den Berliner Katalog, ferner Repertorium für Kunstwissenschaft XVIII, Seite 284. Nur weniges in den Künstlerlexicis.

ZU UNSEREN KUNSTBLÄTTERN

Georg Erler, dem wir das wunderschöne Schabkunstblatt »Ährensammlerin« unseres heutigen Heftes verdanken, hat sich auf der vorjährigen Dresdner internationalen Ausstellung zuerst in einem grösseren Kreise bekannt gemacht. Seine dort ausgestellte Folge von Radierungen, die ihm später eine goldene Medaille eintrug, zeigt ihn als einen Künstler, bei dem sich feines malerisches Empfinden mit einer ungewöhnlichen Beherrschung der graphischen Ausdrucksmittel aufs Glücklichste verbindet. Neben der von uns veröffentlichten Platte hat eine andere grössere, auf der eine alte Frau eine Ziege füttert, wohl das meiste Lob geerntet. Vortrefflich war auch eine Pariser Kaiansicht. — Erler ist 1871 in Dresden geboren und hat auf der dortigen Akademie unter Bürkner und besonders Kühl seine Ausbildung erfahren.

Max Fabian, der zweite von den heute vorgestellten Künstlern, ist erst kürzlich aus Artur Kampf's Schule an der Berliner Akademie hervorgegangen. Er ist 1873 geboren und hat sich in Berlin ansässig gemacht. Auf der diesjährigen Berliner Ausstellung ist er mit einem Bilde vertreten, das vielen Beifall gefunden hat, es heisst »Feierabend auf der Spree« und ist in einer gesunden realistischen Art gesehen. Neuerdings hat der Künstler angefangen, auf dem lithographischen Stein zu porträtieren, wie unser Kinderkopf zeigt. Auch auf dem Gebiete des Buchschmuckes und der dekorativen Graphik ist Max Fabian mit Erfolg thätig.

»Der Herbst« von *Albert Haueisen* schliesst die Reihe der vier Jahreszeitenbilder, welche wir in diesem Bande der Zeitschrift für bildende Kunst veröffentlicht haben; während die drei anderen Künstler dieses Cyklus — Kallmorgen, Volkmann, Hein — schon zu den bekanntesten Vertretern der deutschen Originallithographie zählen, ist Haueisen dem grösseren Publikum noch weniger bekannt. Erst sein in der Teubner-Voigtländer'schen Sammlung erschienener »Pfälzischer Bauernhof« hat seinen Namen in weitere Kreise getragen. Der Künstler ist 1872 in Stuttgart geboren, hat sich in Karlsruhe und München gebildet und sich dauernd in Karlsruhe niedergelassen, wo er bei dem dortigen Künstlerbunde sich eifrig bethätigt.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstrasse 13.
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. m. b. H., Leipzig.